

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

Théâtre et esprit public: le rôle du Théâtre-Italien
dans la culture politique parisienne à l'ère des Révolutions (1770-1799)

Martin Nadeau, History Department

McGill University, Montreal

May 2001

**A dissertation submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of
Philosophy**

© Martin Nadeau 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-70110-7

Canada

ABSTRACT

Taking as a case study the Théâtre-Italien, here considered both as a particular theatrical practice and as a specific stage in Paris—one of the most popular at the time—this dissertation asks what role this theatre played in the novel competition of discourses which characterized political culture in the era of Revolutions. All too often, historians have overestimated print culture as the main medium through which discourses were produced in the eighteenth century, and this despite the fact that theatre played a fundamental role in the public life of this period. Furthermore, when theatre is studied, historians emphasize too often the written form of the plays.

The dissertation's structure seeks to underline the specificity of the cultural practice represented by the theatre. The discrepancies between the meaning of a play written by a particular author and the same play as it is performed on stage are emphasized. Political messages emerge out of the language of the actors and actresses without any possibility to control them, so that the players become, in effect, co-authors of the play. Similarly, the variety of the nature of the audience and the way in which it becomes at once judge, co-author and co-actor make the public, neither intangible nor invisible, but simply gathered, a crucial feature of this cultural practice which allows us to argue that theatre was actually a very bad instrument of propaganda. Instead, theatre can be seen at the time to be a public scene of immediate political debate. The conflicting opinions expressed there turn theatre not into the mirror of political reality intended by various regimes confronted to the diversity of the polity—what some people have called “a school for the people”—but rather as the mirror of the reality experienced by a large number of Parisians at the time. It is in this sense that we relate the theatrical practices studied with the concept of public spirit, expressing the people's understanding of the general interest, instead of that of public opinion, expressing the unified message imposed by a dominant political group.

RÉSUMÉ

À partir du cas du Théâtre-Italien, considéré à la fois comme une pratique théâtrale particulière et un lieu de théâtre spécifique à Paris—l'un des plus fréquentés à cette époque—nous posons la question de son rôle à travers la nouvelle compétition de discours qui caractérise la culture politique à l'ère des Révolutions. Trop souvent, les historiens ont surestimé la culture écrite en tant que médium principal dans la production des discours au XVIII^e siècle, et ceci malgré que le théâtre ait occupé un espace décisif dans la vie publique de cette période. En outre, quand le théâtre a été appréhendé, trop souvent les historiens n'ont considéré que sa dimension écrite.

La structure de la thèse cherche à mettre en relief la spécificité de cette pratique culturelle représentée par le théâtre. Nous soulignons l'écart qui existe entre le sens d'une pièce écrite par un auteur et le sens de cette même pièce lorsqu'elle est jouée. Le politique surgit de la bouche et des gestes des acteurs et des actrices sans que l'on puisse les assujettir, si bien qu'ils deviennent, à proprement parler, les co-auteurs de la pièce. La diversité de la nature du public et l'intempestivité avec laquelle il foue ses divers rôles de juges, co-auteurs et co-acteurs font du public, non pas abstrait ou invisible mais tout simplement assemblé, un pôle crucial de la pratique théâtrale qui nous permet d'affirmer que celle-ci est difficilement assimilable à une

entreprise de propagande et qu'elle constitue au contraire un lieu de débat politique immédiat. Les opinions divergentes qui s'y manifestent font que la pratique théâtrale s'offre non pas comme le miroir de la réalité politique voulue par différents régimes tous confrontés à la pluralité de la cité—ce que certains ont appelé une “école du peuple”—mais plutôt comme le miroir de la politique vécue par une part appréciable de la population parisienne à cette époque. C'est dans ce sens que nous mettons en relation la pratique théâtrale avec le concept d'esprit public, définissant une appréhension de l'intérêt général, plutôt qu'avec celui de l'opinion publique, exprimant l'opinion unifiée d'un groupe politique dominant.

Remerciements

Ils s'adressent d'abord à M. Pierre H. Boule, professeur d'histoire à l'Université McGill, qui m'a appuyé indéfectiblement en tant que superviseur de cette thèse. En second lieu, mes remerciements vont à M. Roger Chartier, directeur d'étude à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, qui a su me prodiguer lui aussi des conseils heuristiques avec bienveillance.

Mes remerciements s'adressent également au Conseil de la Recherche en Sciences Humaines du Canada (CRSH) pour l'octroi d'une bourse de doctorat (1999-2001), ainsi qu'au Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR), dont l'octroi d'une bourse de doctorat (1997-1999) et d'une bourse de stage (septembre 1999 à mars 2000) m'a permis de parachever mon apprentissage d'historien à l'EHESS, ainsi que d'effectuer les recherches requises à Paris.

Enfin, je tiens à exprimer une reconnaissance toute particulière à ma famille, ma complice Yasmine et ma fille Juliette, dont l'amour et l'attention ont constitué pour moi un support inestimable.

Tables des matières

Résumé.....	p.i
Remerciements.....	p.iii
Introduction.....	p. 1
Historiographie.....	p. 1
Problématique.....	p. 9
Méthodologie.....	p. 17
I : Panorama du Théâtre-Italien en Europe moderne.....	p. 22
Arrière-plan d'une pratique théâtrale issue de la Renaissance.....	p. 22
La nature de la <i>commedia dell'arte</i> et son rayonnement.....	p. 32
Le Nouveau Théâtre-Italien.....	p. 44
II : Les auteurs et les intrigues.....	p. 56
L'évolution des genres au Théâtre-Italien.....	p. 56
Les auteurs du Théâtre-Italien.....	p. 64

Les intrigues.....	p. 78
Les intrigues amoureuses.....	p. 79
Les intrigues politiques.....	p. 86
III : Le jeu des comédiens.....	p. 96
Les traités théoriques.....	p. 97
Le sentiment.....	p.101
Le feu, la chaleur et l'esprit.....	p. 102
La physionomie.....	p. 103
Les finesses.....	p. 104
Les comptes rendus.....	p. 108
Mémoire et improvisation.....	p. 111
La pantomime.....	p. 116
La charge et les gravelures.....	p. 118
Le décret du 24 décembre 1789.....	p. 126

IV : La nature et les rôles du public.....	p. 135
Le théâtre dans la cité.....	p. 136
La cité dans le théâtre.....	p. 141
Le public juge.....	p. 150
Le public co-auteur et co-acteur.....	p. 158
V : Le théâtre sur la scène politique.....	p. 175
Censure et instrumentalisation des théâtres privilégiés.....	p. 175
La surveillance du public au théâtre.....	p. 190
Le décret du 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres.....	p. 195
Le Comité d'instruction publique.....	p. 201
Le décret du 2 août 1793 sur la surveillance des spectacles.....	p. 209
Thermidor et la fin de la Terreur.....	p. 228
Conclusion.....	p. 236
Annexe I : État des Comédiens Italiens ordinaires du roi.....	p. 241

Annexe II : Des gagistes.....p. 246

Annexe III : Pièces à succès du Théâtre-Italien entre 1770 et 1799.....p. 247

Bibliographie.....p. 250

Théâtre et esprit public: le rôle du Théâtre-Italien dans la culture politique parisienne à l'ère des Révolutions (1770-1799)

Introduction

Historiographie

Le théâtre, comme pratique culturelle constituant ici notre objet de recherches historiques, se situe en quelque sorte au carrefour de l'histoire littéraire et sociale, ainsi qu'au carrefour de l'histoire intellectuelle et culturelle. Jacques Godechot a pu parler à ce propos de «l'éternel procès entre historiens (tout court) et historiens de la littérature»¹. Les premiers reprochent aux seconds de méconnaître le contexte politique, économique et social, dans lequel les textes qu'ils étudient ont été produits, tandis que les seconds reprochent aux premiers de négliger la valeur esthétique de ces textes.

D'emblée s'offre pour ce sujet un héritage important de la part des historiens de la littérature². Il s'agit dans la plupart des cas d'une narration des traits saillants de l'histoire du théâtre brodée sur une trame chronologique des événements politiques de la période concernée. Comme il faut s'y attendre, la période révolutionnaire constitue une coupure radicale au sein de cette histoire narrative, qui étudie généralement le XVIII^e siècle jusqu'en 1789 ou bien

¹ Jacques Godechot, *Les Révolutions (1770-1799)*, Paris, PUF, coll. «Nouvelle Clio», 1965, p. 289.

² Signalons, par ordre chronologique, Émile Jauffret, *Le Théâtre révolutionnaire (1788-1799)*, Paris, Furne, 1869; Henri Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution (1789-1799)*, Paris, Charavay, 1881; Frederick Hawkins, *The French Stage in the Eighteenth Century*, Londres, Chapman & Hall, 1888; Jacques Hérissay, *Le Monde des théâtres pendant la Révolution (1789-1800)*, Perrin, Paris, 1922; Henry C. Lancaster, *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire. 1715-1774*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1950; Marvin Carlson, *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1966; Frederick Brown, *Theatre and Revolution. The Culture of the French Stage*, New York, The Viking Press, 1980; Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988; William D. Howarth (éd.) et al., *French Theatre in the Neo-Classical Era, 1550-1789*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1997. Gregory S. Brown, dans un compte rendu de ce dernier ouvrage, *Eighteenth-Century Studies*, 33, 3 (printemps 2000): 466-71, souligne que le souhait exprimé par Max Fuchs, en France au début du XX^e siècle, de considérer le théâtre comme un «fait social» et non simplement comme un objet de littérature semble se réaliser dans l'historiographie actuelle. Voir p. 467.

appréhende la Révolution dans ses plus strictes limites (1789-1799). Il va de soi que celle-ci introduit des bouleversements importants dans le monde du théâtre en France³, mais cette coupure prise spontanément est l'un des symptômes d'une carence au niveau de la conceptualisation que nous remarquons dans ce type d'historiographie et qui, au reste, caractérise généralement l'historiographie révolutionnaire jusqu'au milieu du XXe siècle. Enfin, le divorce entre l'histoire littéraire et l'histoire du théâtre, traditionnel en France selon Pierre Frantz, n'arrange guère les choses⁴.

Daniel Mornet, dans son livre *Les Origines intellectuelles de la Révolution française*, publié en 1933, échappe sans doute à la critique formulée par de nombreux historiens «tout court», tel Georges Lefebvre, à l'endroit des historiens de la littérature qui négligent d'appréhender les conditions de naissance des oeuvres et leurs influences⁵. L'étude de Mornet est fondée en effet sur la circulation des idées des Lumières, que ce soit à partir des catalogues des bibliothèques privées et publiques, de l'analyse des journaux ou de l'examen de l'enseignement donné dans les écoles, les collèges et les universités. Il y est question brièvement des contraintes propres au théâtre, telle l'impossibilité de jouer une pièce sans l'assentiment de l'autorité, et conséquemment de son caractère inoffensif⁶. Mornet, semble-t-il, ne considère pas le théâtre comme une pratique inhérente aux origines intellectuelles de la Révolution française.

Roger Chartier amorce son étude sur les origines culturelles de la Révolution française par des remarques sur le livre de Mornet. Il poursuit la problématique des origines, mais en déplaçant la perspective intellectuelle de ce dernier avec l'apport des recherches de sociologie culturelle qui, au cours des

³ Que l'on songe par exemple au décret du 24 décembre 1789 qui fait des acteurs et des actrices des citoyens à part entière, en même temps que les protestants. Antérieurement, et en France particulièrement, les acteurs sont excommuniés dès qu'ils montent sur scène sous prétexte qu'ils ont vendu leur âme...au diable. La loi du 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres, un peu comme la loi d'Allarde sur la suppression des corporations (2 mars 1791), en abolissant les privilèges des trois théâtres privilégiés, entraînera quant à elle la prolifération des théâtres à Paris. Il s'agit d'événements marquants de la vie théâtrale de cette période mouvementée qui sont répétés à satiété par toutes les monographies que nous venons de citer.

⁴ Pierre Frantz, «Pas d'entracte pour la Révolution», dans *La Carmagnole des Muses. L'Homme de lettres et l'artiste sous la Révolution*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Armand Colin, 1988, p. 381-99.

⁵ Il s'agit d'une critique que Lefebvre a formulée à propos du livre *La Pensée européenne* de Paul Hazard. Cité par Godechot, *Les Révolutions*, p. 290.

⁶ Daniel Mornet, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française 1715-1787*, Paris, Armand Colin, 1967 (1933), p. 121-2.

dernières années, ont prévalu sur l'histoire des idées traditionnelle à laquelle se rattache davantage Mornet. Ce champ de sociologie culturelle a été ouvert principalement par les travaux de Jürgen Habermas, auxquels nous reviendrons sous peu tant pour l'appréhension de l'argument de ce disciple de l'École de Francfort, que pour les critiques qu'il a suscitées aussi ces dernières années⁷. Chez Chartier, plutôt que de voir les institutions culturelles et les lecteurs des Lumières comme de simples réceptacles qui recueillent des idées et les retransmettent - d'où l'idée de Mornet que les Lumières se diffusent et sont absorbées par des gens, des institutions, qui causent en définitive la Révolution -, ces derniers sont appréhendés dans leur dynamique propre. Il s'agit d'une dynamique qui engage des mouvements d'appropriation et de reformulation, qui ont été décrits par Michel de Certeau, auquel se réfère Chartier, en parlant de la «consommation» d'une oeuvre intellectuelle comme autre «production»⁸. Chartier, en inversant la formule de Mornet, pose ainsi la question des Lumières comme filles de la Révolution. Par ailleurs, en corroborant l'idée de Tocqueville selon laquelle tous les hommes placés au-dessus du peuple ont lu les mêmes livres et se sont livrés aux mêmes plaisirs, Chartier souligne que les mêmes livres dans des mains différentes ne produisent pas les mêmes effets; en d'autres termes, on a pu apprécier Rousseau et épouser par la suite la Contre-Révolution⁹.

Alors que des historiens comme Mornet ou plus récemment Robert Darnton¹⁰ étudient la diffusion des idées philosophiques, Chartier s'attache aux mutations des pratiques culturelles. Parmi celles-ci figurent la création d'une opinion publique¹¹; un processus qui touche à la désacralisation de la monarchie

⁷ Il s'agit notamment du livre désormais classique d'Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, traduit de l'allemand par Thomas Burger et Frederick Lawrence, Cambridge (MA), The MIT Press, 1989 (1962).

⁸ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 1975. Voir notamment la première partie de cette étude épistémologique, «Production du lieu», p. 27-120.

⁹ Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, coll. «L'Univers historique», 1990, p. 109. Voir aussi Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, Gallimard, 1967 (1856), livre III, chapitre premier, «Comment, vers le milieu du XVIII^e siècle, les hommes de lettres devinrent les principaux hommes politiques du pays, et des effets qui en résultèrent», p. 229-41.

¹⁰ Voir par exemple le livre de cet auteur prolifique, *The Business of Enlightenment: a Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1979.

¹¹ Voir Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, p. 45, où il est question de Malesherbes qui parle de l'opinion publique comme de la cour de justice la plus impérieuse. Les travaux déjà cités d'Habermas sont ici au coeur de ce propos et ils ont inspiré aussi Arlette Farge dans *Dire et mal dire. L'Opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992.

et à la laïcisation des comportements¹²; une mutation dans les modes de résistance au pouvoir: dans les campagnes, le passage de la révolte anti-seigneuriale à la révolte anti-fiscale; dans les villes, l'effacement des soulèvements urbains qui fait place aux affrontements menés autour de l'atelier et du métier. Pour les élites, et toujours à partir d'Habermas, Chartier insiste sur la politisation de la sphère publique littéraire, par laquelle s'applique un jugement critique hors du seul domaine littéraire, sans bornes mises à son empire, sans soumission à l'autorité curiale ou académique¹³. Avec l'habitude prise de la critique, dit Chartier, aucun domaine de la pensée et de l'action, pas plus les mystères de la religion que ceux de l'État, ne pouvait être désormais soustrait à l'examen libre. Chartier place cette explication de la politisation de la sphère publique littéraire en parallèle à celle d'Augustin Cochin qui tient les associations volontaires du XVIII^e siècle (clubs, sociétés littéraires, loges maçonniques) pour des laboratoires où s'invente et s'expérimente, en deça des discours explicites, une sociabilité démocratique qui préfigure celle du jacobinisme¹⁴. Ce nouvel espace de liberté - la sphère publique littéraire, autonome et politisée - représente l'exemple d'une mutation de pratiques culturelles dont héritera la politique révolutionnaire, d'où cette idée des origines culturelles de la Révolution, mais qui sera à son tour appropriée ou reformulée. Ainsi la Révolution conserve, à travers la conceptualisation de Chartier, son dynamisme propre, tout en étant rattachée à une histoire qui, contrairement à celle des historiens du théâtre dont nous avons parlé, ne commence pas nécessairement le 14 juillet 1789.

Notre étude du théâtre se situe dans la perspective de Chartier sur la mutation des pratiques culturelles. Il s'agit du théâtre comme pratique culturelle au sein de la République des lettres¹⁵, mais qui déborde ce cadre littéraire et du coup cette idée d'une politisation de la sphère publique littéraire, puisque le théâtre n'est pas qu'un objet littéraire ou intellectuel - le texte de la pièce imprimée -, mais aussi une représentation publique, une pratique culturelle

¹² Robert Darnton s'est consacré également à ce sujet dans *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982. Le livre classique sur ce processus de désacralisation de la monarchie au XVIII^e siècle en France reste sans doute celui de Dale K. Van Kley, *The Damiens Affair and the Unraveling of the Ancien Regime 1750-1770*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

¹³ Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, p. 196-8.

¹⁴ Voir Augustin Cochin, *La Révolution et la libre-pensée*, Paris, Copernic, 1979 (1924).

¹⁵ On peut consulter à ce sujet les travaux de Daniel Roche, dont *Les Républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1988, quoique dans le cas de ce livre le théâtre soit ignoré.

particulière qui est par définition publique et donc aussi politique. Sous l'Ancien Régime deux édifices seulement réunissent entre leurs murs différentes couches sociales: l'église et le théâtre. Si dans l'église une fusion unanime est imposée par le rituel invariable de la messe, en revanche au théâtre, où les groupes sociaux sont localisés dans l'espace, tous peuvent exprimer leur accord ou leur désaccord et ainsi participer à la formation de l'opinion publique¹⁶.

Cette évocation de la question de l'opinion publique au XVIII^e siècle et des rapports qu'elle entretient avec le théâtre nous invite maintenant à aborder les considérations apportées par Hélène Merlin dans son livre *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, qui nuancent et complexifient la dichotomie habermasienne de la sphère privée et publique. Merlin parle d'abord de la propre archéologie du mot «public» effectuée par Habermas, lui même inspiré d'Éric Auerbach¹⁷. Ces derniers ont montré que le terme «public» a progressivement développé, à côté de la signification d'«État», dérivée de *Respublica*, où apparaît le concept d'espace public au sens politique, la signification d'espace public au sens d'espace touché par la publication. Cet «espace public littéraire» correspond à l'ensemble des particuliers susceptible d'être touché et transformé par la publication d'une oeuvre littéraire. L'argument d'Habermas dans *The Structural Transformation of the Public Sphere* et que s'est effectuée au XVIII^e siècle la mutation d'une sphère publique structurée par la représentation (ce qui est caractéristique selon lui du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'Âge classique), à une «sphère publique bourgeoise». Celle-ci trouve son lieu de manifestation dans le discours en tant que parole raisonnable et publique, où elle se construit comme projection publique d'un espace qui est privé, c'est-à-dire la société civile domaine des intérêts privés du bourgeois et des réflexions philosophiques du cabinet.

Ce nouvel espace public qui n'a, selon Habermas, de public que le nom se construit en réaction contre la sphère publique structurée par la représentation qui, elle, opère en ignorant la dichotomie privée-publique. Le passage d'une sphère publique structurée par la représentation à une sphère publique bourgeoise, ce qu'Habermas appelle la «transformation structurelle de la sphère

¹⁶ Voir Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, p. 232.

¹⁷ Éric Auerbach, «La Cour et la ville», dans *Vier Untersuchungen zur Geschichte des französischen Bildung*, Berne, A. Franck AG Verlag, 1951, cité par Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 24-5.

publique», s'effectue à travers une concurrence d'abord (fin XVII^e et surtout XVIII^e siècle) où la sphère publique bourgeoise développe un organe de pression, cette fameuse opinion publique, avec lequel elle parviendra ensuite à éradiquer violemment la sphère publique de la représentation lors de la Révolution française.

Merlin émet une première critique sur cet argument d'Habermas en disant que ce dernier ne s'intéresse pas aux finalités propres à la sphère publique structurée par la représentation, pas plus qu'à son sens ou à sa vision du collectif, si ce n'est pour les réduire à des finalités de domination des uns sur les autres; par exemple les nobles qui exercent une autorité sur la société parce qu'ils *représentent* cette autorité à travers un registre varié de symboles, de signes ou de codes (les talons rouges, l'épée, etc.): «En affectant le mot de 'représentation' de valeurs négatives, Habermas insiste surtout sur la dimension de 'paraître' de cette sphère, sur sa fonction de simulacre destinée à leurrer les dominés»¹⁸. D'une part, Merlin montre qu'au XVII^e siècle, s'il existe bien une sphère de la représentation marquée par un mode de publication de l'apparat qui aveugle plus qu'il n'éclaire, il existe aussi un mode de publication qui fait connaître et concevoir. D'autre part, elle montre qu'au XVII^e siècle l'allégation de public ne concerne jamais uniquement la question du récepteur ou de la réception: elle touche au sens même de la communication littéraire et les modèles de cette communication, dit-elle, sont infiniment plus complexes que ce que l'on entend ordinairement par ce terme, aujourd'hui trop simplifié. Merlin parle ainsi du public comme d'un «en-commun» et non pas comme le simple pôle de la réception: «Auteurs et lecteurs apparaissent comme les pôles solidaires de la configuration du sens: leur relation dessine la forme inachevée de la communauté présumée par la représentation littéraire». D'où la critique de Merlin à l'endroit d'Habermas qui, selon elle, néglige la force cohésive d'un imaginaire littéraire appuyé sur le «mysticisme du public»¹⁹.

En ce qui concerne le théâtre plus particulièrement, Merlin montre, en s'appuyant sur les travaux de Marc Fumaroli, que le développement de la représentation théâtrale n'est pas seulement parallèle au développement d'un espace public laïc, au sens où le théâtre s'affranchit de la médiation sacerdotale

¹⁸ Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, p. 28.

¹⁹ Ibid., p. 389-92.

illustrée notamment par la pratique des mystères²⁰. Au XVII^e siècle le développement de la représentation théâtrale en France accompagne d'une manière décisive la scission du public et du particulier, à la fois pour l'accomplir et la perturber²¹. Merlin considère donc que le développement des représentations théâtrales au XVII^e siècle «accomplit» cette scission entre le privé et le public, en ce sens que les spectateurs ne constituent pas un public au sens ontologique du terme, parce que la production et la réception des oeuvres dramatiques se trouvent limitées à une opération mentale unique préalablement définie par des règles²². En revanche, le développement des représentations théâtrales au XVII^e siècle «perturbe» cette scission entre le privé et le public, parce que celles-ci ont lieu en public, devant un public, exactement comme les représentations du pouvoir politique. Mais, dit-elle, elles appartiennent au domaine des belles-lettres, à une sphère d'activité relevant de la liberté des particuliers²³.

Néanmoins, à partir de la querelle du *Cid*, Merlin montre l'expansion de ce domaine des belles-lettres dans la sphère publique. La question que pose cette querelle est en effet celle de l'autorité qui légitimise une oeuvre: est-ce l'Académie ou le public? Guez de Balzac a dit que l'Académie française l'a emporté au cabinet et que *Le Cid* a gagné au théâtre; et il ajoute: «C'est quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un royaume que d'avoir fait une pièce régulière»²⁴. S'appuyant à nouveau sur Fumaroli, Merlin considère plus généralement que le théâtre à l'Âge classique emprunte sa conception de la parole dramatique au modèle rhétorique de l'orateur et qu'ainsi il gagne ses lettres de noblesse et cesse d'être associé à la figure de l'histrion²⁵. Si Richelieu a joué un rôle prépondérant à cet égard - en se servant du théâtre comme instrument de «propagande» de la monarchie absolue -, en revanche la référence aux Anciens permet en quelque sorte de hanter une autre scène publique, c'est-à-

²⁰ Voir Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1990.

²¹ Merlin, *Public et littérature*, p. 240-1. Il s'agit d'une scission que fait Merlin fait remonter, en s'appuyant cette fois sur les travaux de Reinhart Koselleck, *Le Règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, à l'établissement de l'absolutisme de droit divin comme solution aux guerres de religion. Le corps politique est désormais partagé entre, d'une part, la sphère politique ou publique qui est réservée au souverain et, de l'autre, la sphère privée du for interne et des liens particuliers permettant aux dissensions de trouver un lieu qui ne menace plus l'intégrité de l'État.

²² Ibid., p. 174.

²³ Ibid., p. 243.

²⁴ Cité dans *ibid.*, p. 190.

²⁵ Ibid., p. 241.

dire l'espace politique passé des républiques grecques et romaines²⁶. Ainsi a été sinon combattu, du moins transfiguré, par un retrait dans le temps, le retrait dans le particulier auquel condamne la monarchie absolue.

Si Merlin nuance ainsi l'argument d'Habermas à propos de la sphère publique de la représentation où s'articulerait un simple rapport de domination entre ceux qui représentent l'autorité et les dominés qui sont les spectateurs-récepteurs de cette représentation, elle semble partager le concept habermasien de transformation de la sphère de la représentation en sphère publique bourgeoise au XVIII^e siècle. En effet, à propos du théâtre, elle soutient en conclusion que les spectateurs du théâtre au XVIII^e siècle ne constituent plus un public au même sens qu'au début du XVII^e siècle. Le public du XVIII^e siècle, dit-elle, n'est plus, ni sur scène, ni dans la salle, ni dans la vie, une communauté hiérarchiquement ordonnée dont les membres doivent, lors de la représentation théâtrale, éprouver le désir exaltant du dépassement de soi, du sacrifice de leur particulier, mais un collectif de particuliers que la représentation théâtrale fait éprouver tel par le partage mutuel du simple sentiment d'être homme²⁷.

Il s'avère plus facile pour nous de suivre Merlin - reprenant Habermas - lorsqu'elle parle du public en général au XVIII^e siècle comme une matière sans dignité (la sphère publique bourgeoise) que la machine de l'État vient ordonner de l'extérieur, former autoritairement, que lorsqu'elle parle du public des théâtres en particulier au XVIII^e siècle²⁸. Nous montrerons en quelque sorte que ce que Merlin dit en nuanciant Habermas à propos du public du XVII^e siècle au sens large - c'est-à-dire qu'il ne peut être réduit au jeu des institutions et confiné à la simple fonction de récepteur -, s'applique pour le public des théâtres du XVIII^e siècle. Soulignons ici l'importance de récents travaux sur cette question du public au théâtre, comme ceux de Jeffrey S. Ravel qui établissent que le public est loin d'être un simple récepteur passif²⁹. Loin de n'être qu'un espace de réception, qu'une matière amorphe susceptible d'être manipulée, le public des théâtres au XVIII^e siècle constitue peut-être le refuge de cet «en-commun» entretenant des liens avec cet espace public passé des républiques grecques et romaines, c'est-à-dire un espace public au sens ontologico-politique

²⁶ Voir à ce sujet Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994 (1980).

²⁷ Merlin, *Public et littérature*, p. 385.

²⁸ Ibid., p. 386.

²⁹ Il s'agit notamment du livre de Ravel intitulé *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

et non pas simplement un espace qui désigne l'ensemble des particuliers susceptible d'être touché par la publication ou, dans le cas du théâtre, par la représentation.

Problématique

Le théâtre est un lieu social de rencontre. Des cafés, des boutiques y sont annexés et son fonctionnement peut être qualifié de «républicain» sur deux plans: d'une part, son administration est comparable à celle d'une compagnie par action³⁰, dans la mesure où les acteurs et les actrices, qui détiennent des parts dans le théâtre, ont leur mot à dire et se partagent les recettes; d'autre part, c'est toujours la *volonté générale* du public qui a le dernier mot quant aux représentations des pièces, en réclamant à nouveau les pièces qu'il apprécie ou, inversement, en scellant le sort de celles qu'il siffle. Dans tous les cas, le théâtre, étant une entreprise lucrative, ne peut que s'incliner devant la volonté du public.

L'idée que le contenu de ce théâtre soit accessible oralement, à une époque où le taux d'alphabétisation en France, quoiqu'en progression, ne dépasse pas les 50% de la population masculine³¹, milite certainement en faveur d'une résonance culturelle accrue. Hyppolite Taine a reconnu ce fait en disant que «la philosophie s'insinue et déborde par tous les canaux publics et secrets, [...] par la tragédie et par l'opéra, depuis l'*Oedipe* de Voltaire jusqu'au *Tarare* de Beaumarchais»³². Il semble ainsi que nous puissions répondre en partie à

³⁰ Il s'agit de l'expression qu'emploie Henry C. Lancaster, *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*, p. 5, «a stock company», pour décrire le fonctionnement de la Comédie-Française au XVIII^e siècle. Il précise toutefois que sous l'Ancien Régime l'admission des nouveaux membres dans la troupe (*i.e.* l'achat d'une part par un acteur ou une actrice) doit être approuvé par les quatre gentilshommes de la Chambre du roi ou par le roi lui-même.

³¹ Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, p. 88. Plus précisément 47% pour les hommes et 27% pour les femmes en 1786-1790. Il s'agit de chiffres pour la France entière et il va de soi que des nuances s'imposent, telle la fameuse «ligne Maggiolo» distinguant un sud-ouest analphabète comparativement au nord-est, dont Paris qui, en tant que capitale politique et culturelle, détient naturellement un taux d'alphabétisation plus élevé. En revanche, si l'on considère que ce taux, depuis l'enquête Maggiolo, est estimé à partir des signatures sur les contrats de mariage, nous pouvons admettre qu'une signature sur un contrat de mariage n'est pas l'indice du niveau d'alphabétisation requis pour la lecture du *Contrat Social*...

³² Cité dans *ibid.*, p. 86-7.

une interrogation importante que formule Michel Vovelle dans *La Mentalité révolutionnaire*: «Quelle est la faute à Voltaire, quelle est la faute à Rousseau dans une société analphabète plus qu'à demi?»³³. Par ailleurs, notre étude s'offre comme une contribution au débat historiographique entre histoire intellectuelle et histoire culturelle, ou peut-être à ce que Robert Darnton qualifie d'«histoire sociale des idées», à la suite de Peter Gay, mais en reconnaissant que ce dernier a peut-être moins réussi à faire ce type d'histoire que le groupe de la VI^e section de l'École pratique des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris dans le recueil d'essais intitulé *Livres et Société*³⁴.

La mise en veilleuse, provisoire, des débats et des polémiques historiographiques sur la question des origines aussi bien que des conséquences de la Révolution française, peut faciliter, dans un premier temps, la formulation de notre problématique. Celle-ci est inspirée, d'une part, par la conceptualisation de Chartier sur les mutations des pratiques culturelles et, de l'autre, par la conceptualisation de la Révolution française, qui est aussi son abstraction comme fait politique, développée par François Furet dans *Penser la Révolution française*. Cette abstraction est la suivante: la Révolution française est moins une révolution économique qui effectue la transition du féodalisme au capitalisme, qu'une révolution politique qui opère un transfert de souveraineté du roi, au peuple ou à la nation. Cette opération majeure, dont les vicissitudes ou les «dérives» conduisent la Révolution jusqu'au crépuscule du XIX^e siècle, est pensée chez Furet à la fois comme le produit de ce qu'elle a appelé elle-même l'Ancien Régime et comme l'avènement de la civilisation où nous vivons depuis. Elle représente le passage d'une période marquée par des conflits d'intérêts pour l'exercice du pouvoir politique à l'intérieur d'une société hiérarchisée par ordre et évoluant dans un registre symbolique séculaire et cru éternel (la monarchie de droit divin, avec ses nombreux rituels; la représentation du corps politique à partir de ceux qui prient, ceux qui se battent et ceux qui travaillent), à une période marquée par la compétition de discours (au sens large) pour l'appropriation de la légitimité de porte-parole du nouveau souverain qu'est le peuple ou la nation dans le cadre d'une société dite égalitaire. Je laisserai ici la parole à Furet:

³³ Michel Vovelle, *La Mentalité révolutionnaire: sociétés et mentalités sous la Révolution française*, Paris, Éditions Sociales-Messidor, 1988, p. 52.

³⁴ Robert Darnton, «In Search of the Enlightenment: Recent Attempts to Create a Social History of Ideas», *Journal of Modern History*, 43, 1 (mars 1971): 132.

La plupart des histoires de la Révolution ne mesurent pas la portée de cette transformation; or, aucun des hommes qui dominent successivement la scène révolutionnaire n'exerce un pouvoir comme un autre, ne donne des ordres à une armée de commis, et ne commande une machinerie d'exécution des lois et des règlements. En réalité, le régime qui s'est mis en place entre 1789 et 1791 a pris le plus grand soin d'écarter les membres de l'Assemblée de tout pouvoir exécutif, et même de les protéger contre toute contamination à cet égard.

Il poursuit, après avoir donné quelques exemples de la méfiance des révolutionnaires envers le pouvoir exécutif perçu à la fois comme corrupteur et corrompu, en disant que:

[C]ette disqualification idéologique opère simplement dans les faits un *déplacement du pouvoir*. Puisque c'est le peuple qui est seul en droit de gouverner, ou qui au moins, faute de pouvoir le faire, doit réinstaurer sans cesse l'autorité publique, le pouvoir est aux mains de ceux qui parlent en son nom. Ce qui veut dire à la fois qu'il est dans la parole, puisque la parole, publique par nature, est l'instrument qui dévoile ce qui voudrait resté caché, donc néfaste; et qu'il constitue un enjeu constant entre les paroles, seules qualifiées pour se l'approprier, mais rivales dans la conquête de ce lieu évanescent et primordial qu'est la volonté du peuple. La Révolution substitue à la lutte des intérêts pour le pouvoir une compétition des discours pour l'appropriation de la légitimité. Ses leaders font un autre «métier» que celui de l'action; ils sont les interprètes de l'action. La Révolution française est cet ensemble de pratiques nouvelles qui surinvestit la politique de significations symboliques³⁵.

Si l'étude des mutations de la culture politique de l'Ancien Régime au XVIII^e siècle a été déterminante ces dernières années pour expliquer les origines culturelles de la Révolution française, l'étude de la culture politique de la Révolution, qui témoigne à son tour de mutations importantes, que l'on songe par exemple aux nouvelles façons de concevoir le temps (le calendrier républicain), l'espace (le système métrique), les rituels de représentation de l'autorité politique (celui de la guillotine) qu'elle instaure, l'est non moins pour comprendre la Révolution en soi. C'est dans cette perspective des recherches sur la culture politique que nous situons cette étude sur le théâtre en tant que pratique culturelle nettement dominante et qui a été négligée, si l'on considère l'attention accordée aux philosophes des Lumières (Mornet), aux *Grub-Street Writers* (Darnton), à la presse (Jack R. Censer)³⁶; bref à la culture écrite.

³⁵ François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1978, p. 84-5.

³⁶ Voir notamment Jack R. Censer, *Prelude to Power. The Parisian Radical Press 1789-1791*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976.

Le cadre chronologique (1770-1799) s'inscrit dans la perspective du concept de «révolutions atlantiques» élaboré par Jacques Godechot et Robert R. Palmer, qui appréhendent la Révolution française à l'intérieur d'un mouvement plus vaste de crises politiques incluant notamment la Révolution américaine de 1776³⁷. Cette conception et le cadre chronologique qui la sous-tend, correspondant en France au «coup de majesté» Maupeou en 1770 et au coup d'État de Bonaparte en 1799, a le mérite de nous éloigner des débats voire des dialogues de sourds entre l'historiographie dite classique ou marxiste et celle dite critique ou «révisionniste»³⁸. Nous estimons que ces deux problématiques ont pu permettre la réalisation de recherches qui toutes contribuent à améliorer notre connaissance de la Révolution française. Loin des querelles idéologiques du XXe siècle, particulièrement depuis les prises de position catégoriques de Furet contre le communisme (et ce après avoir été un militant du PCF!)³⁹, qui ont nourri de part et d'autre des sentiments d'arrogance et de crispation dont les historiens de la Révolution se seraient bien passés, nous avons opté pour la problématique de Furet pour deux raisons. La première est bien entendu liée au fait que le théâtre, en tant que pratique culturelle, s'inscrit plus volontiers dans une problématique des mutations de la culture politique que dans celle de la

³⁷ Ce concept a été formulé pour la première fois par ces historiens lors du Congrès international des Sciences historiques tenu à Rome en 1955. Voir Jacques Godechot, *Les Révolutions (1770-1799)*, p. 3, et Robert R. Palmer, *The Age of Democratic Revolution*, 2 volumes, Princeton, Princeton University Press, 1959-64. Cette conception a suscité plus récemment un intérêt chez des historiens comme Bailey Stone, *The Genesis of the French Revolution. A Global-Historical Interpretation*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1994.

³⁸ Le meilleur aperçu historiographique à ce sujet figure à notre avis dans la troisième édition de William Doyle, *The Origins of the French Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 1999 (1980). Voir la partie intitulée «Writings on Revolutionary Origins since 1939», p. 5-41, divisée en trois sections: «The Classic Interpretation», «Revisionism» et «Post-Revisionism». C'est dans cette dernière section que Doyle parle des travaux de Stone et de la réactualisation du concept de révolutions atlantiques. Selon nous il s'agit d'une alternative aux polémiques parfois stériles entre les deux «camps» qui partagent au moins une chose: un désintérêt pour ce concept. Voir aussi sur les polémiques historiographiques entourant la Révolution française qui se sont cristallisées à l'occasion du Bicentenaire en 1989, Steven Laurence Kaplan, *Farewell, Revolution. The Historian's Feud, 1789-1989*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

³⁹ Cette polémique a été amorcée en 1954 par Alfred Cobban avec une conférence puis un petit livre au titre arrogant, *The Myth of the French Revolution*, «An Inaugural Lecture Delivered at University College London», Édimbourg, T. & A. Constable, 1955. Le mythe étant que la Révolution française ait été conduite par une bourgeoisie capitaliste. Cobban a poursuivi sa polémique avec les historiens français, Lefebvre, puis Albert Soboul, notamment dans *The Social Interpretation of the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965. Dans contexte du Bicentenaire de la Révolution française cette polémique, nourrie par Furet qui a contribué à diffuser les travaux de Cobban et de d'autres historiens anglais et américains, a atteint son apogée et ce d'autant plus que le Bicentenaire a coïncidé avec la chute du mur de Berlin en 1989. Voir à ce sujet Kaplan, *Farewell, Revolution. The Historian's Feud, 1789-1989*, le chapitre intitulé «Bicentennial Hotline: Dial 93-89-1917», p. 80-98.

transition du féodalisme au capitalisme⁴⁰. L'explication de la seconde nous permettra d'élaborer sur le concept d'esprit public mis en évidence par le titre de cette thèse.

À l'expression «nébuleuse» qu'emploie Mona Ozouf appréhendant les occurrences de l'adjectif «public» dans les discours de la seconde moitié du XVIII^e siècle en France fait écho celle d'une «société ivre de langage» utilisée par John Gunn pour désigner la matrice de ces discours qui sont en concurrence pour le titre de porte-parole du public⁴¹. Une définition de l'opinion publique et de l'esprit public les distingue toutefois très clairement. Elle est tirée du numéro du 19 avril 1797 de *La Décade philosophique, littéraire et politique*, l'organe des Idéologues qui se disent volontiers les héritiers des Lumières et à qui on peut au moins reconnaître un louable souci d'éclaircissement du langage. L'opinion publique y est définie en appréhendant le cas de la France depuis le début de la Révolution, où des porte-parole du public comme les Jacobins ont successivement pris puis perdu la parole: «Lorsque la terreur régnait et que les presses, les tribunes appartenaient aux seuls jacobins, à peine dans la société, dans l'intimité de sa famille osait-on parler un autre langage que le leur. Quelque petit que fût leur nombre, leur opinion était l'*opinion publique*»; d'où l'idée que l'on devrait en fait appeler l'opinion publique: «l'opinion des plus babillards: elle n'indique rien, elle change à chaque événement»⁴².

⁴⁰ Cette problématique a été au cœur du vaste travail effectué, à l'occasion du Bicentenaire de la Révolution, sous la direction de Keith Michael Baker, François Furet et Colin Lucas, *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, 4 volumes, Oxford, Pergamon Press, 1987-1994. On trouvera une synthèse récente de cette problématique dans *Visions and Revisions of Eighteenth-Century France*, éditées par Christine Adams, Jack R. Censer et Lisa Jane Graham, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1997. Voir notamment l'essai de Censer, «The Public Divided. How Contemporaries Understood Politics in Eighteenth-Century France», p. 191-205, où l'auteur souligne par ailleurs qu'une liste des travaux effectués à partir de cette problématique de la culture politique excéderait la longueur de son essai (cf. p. 191). Il s'agit en effet d'une problématique qui a dominé ou domine encore le paysage historiographique actuel, mais nous tenons à souligner qu'elle sera utilisée consciemment ici à partir d'un choix suggéré par la nature de notre objet de recherche et non pour entretenir des querelles idéologiques.

⁴¹ Voir Mona Ozouf, «L'Opinion publique» dans *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, volume 1, *The Political Culture of the Old Regime*, édité par Keith M. Baker, Oxford, Pergamon Press, 1987, p. 420 et John A. W. Gunn, *Queen of the World: Opinion in the Public Life of France from the Renaissance to the Revolution*, Oxford, The Voltaire Foundation, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 328, 1995, p. 378, pour l'expression «a society that seemed to be growing drunk on language».

⁴² *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 30 germinal an V [19 avril 1797], «Affaires de l'intérieur», p. 186. Ce journal fondé le 29 avril 1794 par Pierre-Louis Ginguené compte parmi ses principaux collaborateurs François-Guillaume J. S. Andrieux, Amaury Duval, Joachim Le Breton, Jean-Baptiste Say et Georges Toscan. L'article en question n'est pas signé,

Une définition de l'esprit public suit peu après et rapproche ce concept du paradigme de l'humanisme civique:

Si l'on définit l'Esprit public: l'intérêt que les particuliers prennent au bien général, il n'y en a peu ou point en France. L'abus qu'on y a fait des mots *Salut public*, *amour de la patrie*, en a détruit tout le pouvoir, tout le charme; les divisions intérieures ont rompu cette union de sentiment et d'intérêt d'où résulte l'Esprit public; l'égoïsme s'est accru par les pertes que chacun a éprouvées et qu'il cherche à réparer, et lorsqu'on veut maintenant se faire écouter, c'est au nom de l'intérêt particulier qu'il faut parler⁴³.

L'auteur reprend dans cette définition un aspect fondamental de la *virtù* machiavélienne, appuyé d'ailleurs par une référence très précise, en note de bas de page, au chapitre XVI du livre I des *Discours sur la première décade de Tite-Live* intitulé «Qu'un peuple accoutumé à vivre sous un prince conserve difficilement sa liberté, si par hasard il devient libre». La définition de l'opinion publique quant à elle renvoie évidemment à l'autre pôle de la vertu civique: la figure de la *Fortuna* qui «change à chaque événement»⁴⁴.

L'essence de la *virtù* machiavélienne est de préférer le bien public ou l'intérêt général à l'intérêt particulier. Elle définit le comportement du citoyen qui est étymologiquement «viril» ou courageux dans ses actions en vue du bien public et qui se garde de l'avilissement dans les revers que lui inflige la *Fortuna*, aussi bien que de l'insolence dans la prospérité. Or la place de l'esprit public dans le discours politique de la seconde moitié du XVIII^e siècle, en dépit parfois de fluctuations ou d'instabilité sémantique par rapport au concept d'opinion publique, se situe bien au niveau de l'appel à l'intérêt général, ou à la Nation,

mais peut-être s'agit-il d'Amaury Duval qui sous le pseudonyme de Polyscope a donné de nombreux articles à *La Décade* portant sur les mœurs parisiennes. Voir Joanna Kitchin, *Un journal «philosophique»: La Décade (1794-1807)*, Paris, M. J. Minard, 1965, p. 14.

⁴³ *La Décade*, 30 germinal an V, p. 188.

⁴⁴ L'histoire de l'humanisme civique ou du républicanisme classique est assez bien connue aujourd'hui notamment grâce aux travaux de John G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1975, et, plus récemment, avec Quentin Skinner, *Liberty before Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. La problématique du républicanisme classique, ou de ce que Skinner a appelé une «théorie néo-romaine de la liberté», développée par ces historiens, partage implicitement des questionnements avec le concept de «révolutions atlantiques» évoqué précédemment, et, explicitement, une remise en cause de l'historiographie marxiste en ce qui concerne l'essor du libéralisme en Europe moderne. Voir à ce sujet, par exemple, Pocock, «The Myth of John Locke and the Obsession with Liberalism», dans *John Locke, Papers read at a Clark Library Seminar*, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, 1980, p. 3-24.

contre les passions et les intérêts particuliers qui semblent usurper les prérogatives de cette communauté. Gunn fait remonter la généalogie du concept d'esprit public aux usages du discours politique anglais du XVII^e siècle, qui emprunte le concept de *virtù* machiavélienne; ainsi chez James Harrington dans *The Commonwealth of Oceana* publié pour la première fois en 1656⁴⁵.

En France, Mona Ozouf estime que le concept «plus coercitif» d'esprit public constitue un «nouvel acte de la Révolution» marqué par une «trouvaille girondine», soit le Bureau d'esprit public créé le 18 août 1792 au lendemain de la journée révolutionnaire qui a provoqué la chute de la monarchie⁴⁶. Mais à l'instar du discours politique anglais du XVII^e siècle, c'est aussi dans une utopie, ou plutôt une uchronie, que l'on retrouve en France le concept d'esprit public au sens de ce qui soutient la primauté de l'intérêt général sur l'intérêt particulier. Louis Sébastien Mercier dans la seconde édition en 1786 de *L'An 2440*, publiée pour la première fois en 1770, a annoncé la naturalisation du concept d'esprit public et déclaré que la Révolution américaine constitue le triomphe de cet esprit. Cette seconde édition de 1786 comporte quelques chapitres ajoutés dont un qui s'intitule précisément «De l'esprit public». Exactement dix ans après la Déclaration d'indépendance américaine, Mercier salue cet espoir de liberté en transposant le *Publick Spirit* des États-Unis en 2440:

C'était l'esprit public qui avait présidé à tous les établissements chers à ce peuple. Il proscrivait les vues étroites pour se placer au centre de l'État, et porter son regard sur toute la circonférence. Il était attentif à l'injure faite au moindre citoyen ainsi qu'à un attentat contre le gouvernement. Cet esprit public l'emportait sur toute autre considération, et cet attachement naissait du bien-être qu'on trouvait à vivre sous des lois vivifiantes⁴⁷.

Ces considérations sur l'esprit public expriment au moins deux enjeux que nous voudrions cerner à partir de la pratique théâtrale, qui sera donc mise en relation avec ce concept. Premièrement celui du théâtre comme lieu où s'exerce

⁴⁵ Voir Gunn, *Queen of the World*, le chapitre 9 «Public Spirit: the Revolutionary hope», la section «a British Legacy», p. 329-42, et James Harrington, *The Commonwealth of Oceana*, dans *The Political Works of James Harrington*, édités et avec une introduction de Pocock, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 162.

⁴⁶ Mona Ozouf, «Esprit public», dans le *Dictionnaire critique de la Révolution française*, volume «Idées», Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1992, p. 173.

⁴⁷ Louis Sébastien Mercier, *L'An 2440. Rêve s'il n'en fut jamais*, préface d'Alain Pons, Paris, Éditions France Adel, coll. «Bibliothèque des Utopies», 1977, p. 318.

l'autorité d'un public assemblé. Suivons encore Mercier, cet «hérétique en littérature», dont l'intempestivité non moins que les succès mitigés parfois de ses oeuvres dramatiques le rapprochent de la première génération des philosophes des Lumières et notamment de Diderot.

Que de fois le parterre a eu plus d'esprit que l'auteur! Que d'allusions fines il a créées! Allusions que celui-ci n'avoit pas sçu prévoir! Quelle finesse de tact! Quel véhément enthousiasme! Le comédien n'est-il presque pas toujours trompé dans l'effet? Le trait qu'il dédaignoit, qu'il vouloit supprimer, est celui là-même qui part & enflamme la multitude: elle lui apprend ce qu'il doit dorénavant sentir & rendre. Il semble que toutes les connoissances soient rassemblées dans cette foule; & elles y sont en effet⁴⁸.

Et Mercier de poursuivre aussitôt, en rapprochant la pratique du théâtre du concept d'esprit public tel que défini plus haut: «Chaque spectateur juge en homme public, & non en simple particulier: il oublie & ses intérêts & ses préjugés; il est juste contre lui-même; & c'est une vérité de fait, qu'à la longue le peuple est le juge le plus intègre».

Le second enjeu est celui de la résistance de l'esprit du public assemblé, contrairement à l'opinion publique et au médium de la presse écrite impliquant davantage un public dispersé ou confiné dans des lieux privés, à l'égard des entreprises visant à sa formation, sa direction ou son instrumentalisation. La question de la propagande pendant la Révolution française a attiré avec raison l'attention de nombreux chercheurs et suscité de multiples travaux, notamment en ce qui concerne les beaux-arts, les gravures, l'architecture et bien entendu les fêtes nationales⁴⁹. Celle de la propagande et du théâtre plus particulièrement a suscité non moins plusieurs travaux et surtout une polarisation du débat historiographique dans lequel notre recherche souhaite s'inscrire.

⁴⁸ Louis Sébastien Mercier, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, réimpression de l'édition d'Amsterdam, 1773, Genève Slatkine Reprints, 1970, chapitre XX, «Si le poète doit travailler pour le peuple», p. 202-3.

⁴⁹ Mentionnons ici les travaux de Claudette Hould, *Les Beaux-arts et la politique durant la Révolution française: problème de la propagande, 1789-1794*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971; James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France 1750-1799: a Study in the History of Ideas*, Toronto, University of Toronto Press, 1965; du même auteur, *Space and Revolution: Projects for Monuments, Squares and Public Buildings in France 1789-1799*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 1991; Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976.

Méthodologie

À l'époque du Bicentenaire de la Révolution française Murielle Usandivaras-Mili, dans le cadre d'un colloque portant spécifiquement sur le théâtre et la Révolution, a pu déplorer l'absence d'un panorama de l'ensemble du théâtre de la Révolution qui replacerait cette production dans le contexte théâtral et socio-historique de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle⁵⁰. Depuis, avec la publication notamment de deux répertoires analytiques majeurs à ce sujet, ceux d'André Tissier pour la période 1789-92⁵¹ et de Emmet Kennedy *et al.*⁵² pour l'ensemble de la période révolutionnaire, il est difficile d'en dire autant. C'est à partir principalement de ce dernier ouvrage que nous avons choisi d'étudier plus particulièrement le cas du Théâtre-Italien, afin d'abord d'éviter de tomber dans des généralités presque inévitables lorsqu'on tente d'appréhender l'ensemble de cette période aussi mouvementée dans sa vie politique que dans sa vie théâtrale, notamment suite à la loi du 13 janvier 1791 qui entraîne la prolifération des salles de spectacles⁵³. Le choix du Théâtre-Italien s'est imposé à nous principalement parce que les travaux de Kennedy ont montré que ce théâtre et le seul théâtre privilégié de l'Ancien Régime non seulement à maintenir sa popularité au cours de la période révolutionnaire, mais à l'accroître et ce en dépit de la concurrence accrue suscitée par la loi de 1791⁵⁴. Nous aurons bien sûr à élaborer sur cette popularité du Théâtre-Italien. En outre, par Théâtre-Italien nous entendons non seulement ce lieu de théâtre

⁵⁰ Murielle Usandivaras-Mili, «Le Théâtre de la Révolution 1789-1799. Présentation, problématique, perspectives», dans *Actes du colloque Théâtre et Révolution*, édités par Lucile Garbagnati et Marita Gilli, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 45-51. Cf. p. 47.

⁵¹ André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la réunion des États-Généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Genève, Librairie Droz, 1992.

⁵² Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, John P. McGregor et Mark V. Olsen, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Wesport, Greenwood Press, 1996.

⁵³ La meilleure description de toutes ces nouvelles salles de spectacles (jusqu'à 36 en 1792) se retrouve selon nous dans Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution*.

⁵⁴ Voir Kennedy *et al.*, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris*, le tableau 11, p. 390, intitulé «Attendance at the Comédie Italienne (Opéra-Comique) 1760-1785; 1789-1793», qui montre que le Théâtre-Italien (c'est ainsi qu'il est désigné dans les journaux de l'époque, et ce même lorsque son nom officiel deviendra l'Opéra-Comique national en 1793) a connu une affluence annuelle qui est passée de 183 124 spectateurs entre 1760 et 1785, à 212 698 spectateurs entre 1789 et 1793. C'est ce qui fait dire à Kennedy au bas de ce tableau: «The table proves that in spite of the open competition among four or five times as many theatres as existed before the Chapelier Law of 1791, the Theatre Italien held its own. One may reasonably conclude that theatre going was, as contemporaries thought, more frequent than ever».

spécifique à Paris, mais aussi une pratique ou une tradition spécifique qui est au fondement de l'expérience théâtrale moderne en Europe. Contentons-nous pour le moment d'évoquer un argument esthétique justifiant ce choix: les deux principaux auteurs dramatiques qui échappent à l'anathème de médiocrité jeté à tort ou à raison, par les historiens du théâtre que nous avons cités au début, sur la production théâtrale du XVIII^e siècle en France sont Marivaux et Beaumarchais; deux auteurs qui sont liés de très près à la la pratique du théâtre dite à l'italienne. Le premier chapitre sera d'ailleurs consacré uniquement à l'étude du Théâtre-Italien comme pratique, dans le contexte général de l'Europe moderne, et comme lieu de théâtre spécifique à Paris, plus particulièrement au XVIII^e siècle. Avant de présenter le plan du reste de la thèse qui supportera véritablement son argumentation, il faut élaborer sur le débat historiographique entourant la question fondamentale des rapports entre le théâtre et la propagande.

Une polarisation assez nette partage les interprétations à ce sujet. Pour de nombreux historiens, sinon pour la majorité, le théâtre constitue bel et bien un instrument de propagande efficace sous la Révolution. En s'appuyant sur des documents officiels de la période révolutionnaire qui énoncent les intentions des différentes Assemblées nationales, où il est question par exemple du théâtre comme d'une «école du peuple», un courant historiographique incarné principalement Scott S. Bryson, Annette Graczyk, Marie-Hélène Huet, Sarah Maza, René Tarin et Judith Schangler⁵⁵, assure que le théâtre a exercé une fonction «pédagogico-politique», impliquant même, selon les termes de Schangler, une «relation d'adhésion et même d'adhérence entre les spectateurs et le spectacle»⁵⁶.

Aux antipodes de cette interprétation figurent les travaux de Susan Maslan qui soutient, notamment dans un article aussi important que rarement cité et intitulé très éloquentement «Resisting Representation: Theatre and Democracy

⁵⁵ Scott S. Bryson, *The Chastised Stage. Bourgeois Drama and the Exercise of Power*, Sratoga, Amna Libri, 1991; Annette Graczyk, «Le Théâtre de la Révolution française, média de masse entre 1789 et 1794», *Dix-huitième siècle*, 21 (1989): 395-409; Marie-Hélène Huet, *Rehearsing the Revolution: the Staging of Marat's Death*, Berkeley, University of California Press, 1982; Sarah Maza, «The Theatre of Punishment. Melodrama and Judicial Reform in Pre-Revolutionary France», dans *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, Sarah Melzer et Kathryn Norberg (éds.), Berkeley, University of California Press, 1998, p. 181-97; René Tarin, *Le Théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Honoré Champion, 1998; Judith Schangler, «Théâtre révolutionnaire et représentation du bien», *Poétique*, 6 (1975): 268-83.

⁵⁶ Schangler, «Théâtre révolutionnaire et représentation du bien», p. 279.

in Revolutionary France», que le théâtre, loin d'être un instrument de propagande efficace, constitue au contraire un lieu de «démocratie directe»⁵⁷. Notre argument marquera une relation d'adhésion avec celui de Maslan et cette thèse souhaite ainsi contribuer à nourrir ce débat historiographique important. L'argument du répertoire de Kennedy est que le théâtre révolutionnaire, tel qu'il apparaît dans ses statistiques de représentation, n'a pas été révolutionnaire. A-t-il été politique? Au sens où l'entend Kennedy, théâtre politique veut dire théâtre révolutionnaire, voire théâtre robespierriste, et en cela il a parfaitement raison de souligner que le théâtre de la période révolutionnaire a été plutôt rabelaisien que robespierriste⁵⁸. Comme nous l'avons mentionné, nous appréhendons le théâtre à travers sa spécificité de représentation publique, comme une pratique culturelle politique en soi et en dépit des thèmes abordés. Si bien que le théâtre, selon nous, n'a pas besoin d'être révolutionnaire pour être qualifié de politique.

Nous posons la question du rôle du Théâtre-Italien dans la culture politique parisienne à l'ère des Révolutions avec une première hypothèse selon laquelle le théâtre, à partir du cas du Théâtre-Italien toujours, est un très mauvais instrument de propagande. Seconde hypothèse, définissant cette fois un rôle positif, le théâtre constitue en fait un lieu de débat politique immédiat, au sens de lieu d'énonciation de discours non médiatisés par les instances dites *représentatives*, que sont la presse, les tribunes publiques, etc. Du coup le théâtre participe davantage à ce concept d'esprit public défini plus haut, qu'à celui d'opinion publique évoquant précisément une médiation du discours.

Nous souhaitons montrer que le théâtre, de par sa nature, instaure un régime de discours très instable, complexe, et conséquemment très difficile à contrôler du point de vue des autorités politiques, et ce aussi bien à l'égard de la propagande qu'à celui de la censure. C'est donc en plaçant la nature et la spécificité du théâtre au coeur de notre propos que nous proposons un plan de travail où s'articulent, en autant de chapitres, les pôles qui définissent cette pratique culturelle particulière appréhendée, ici, en rapport avec le champ socio-historique global de cette période. Nous prenons pour ainsi dire le contre-pied de Jean-Alexis Rivoire dans une thèse de doctorat intitulée «Le Patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)», qui, ignorant au reste la

⁵⁷ Susan Maslan, *Representations*, 52 (1995): 27-51.

⁵⁸ Kennedy *et al.*, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris*, p. 90.

comédie comme son titre l'indique, parle du théâtre à partir uniquement du texte imprimé et, ce qui peut-être est encore plus fallacieux, sans distinguer les pièces qui ont été jouées de celles qui n'ont éprouvé ni les feux de la rampe ni surtout le jugement du public⁵⁹.

Le premier chapitre est, comme nous l'avons déjà dit, consacré à un panorama historique du Théâtre-Italien. Il permettra ainsi d'approfondir les questions esthétiques, historiques et historiographiques relatives à cette pratique et à ce lieu de théâtre spécifique à Paris. Outre les archives du Théâtre-Italien, conservées maintenant aux Archives nationales à Paris et des études sur ce sujet réalisées par des historiens du théâtre au XVIII^e siècle, nous utiliserons comme sources les nombreux comptes rendus de la vie théâtrale de cette période figurant dans les différents journaux, quotidiens et périodiques littéraires de la période 1770-1799, dont la liste exhaustive se trouve en bibliographie.

Le second chapitre intitulé «Les auteurs et les intrigues» propose une étude traditionnelle du théâtre en s'attachant uniquement au contenu des pièces jouées au Théâtre-Italien tel qu'il est exprimé dans leurs versions imprimées. De précieux répertoires et des rééditions de ces pièces formeront ici la base de notre travail⁶⁰. Le troisième chapitre s'intitule «Le jeu des comédiens». Il souhaite, en s'attachant à ce pôle crucial de la pratique théâtrale, amorcer un travail de reconstitution historique des moments éphémères que sont les représentations théâtrales, à partir notamment des nombreux traités portant sur l'art du comédien, des mémoires d'acteurs et d'auteurs dramatiques. Le quatrième chapitre a pour titre «La nature et les rôles du public» et cherchera à appréhender en profondeur la question du public, l'un des trois pôles du théâtre avec l'auteur et l'acteur, à partir essentiellement des comptes rendus de représentations théâtrales.

Le cinquième et dernier chapitre quant à lui s'attache à la question fondamentale pour notre propos du «Théâtre sur la scène politique» en analysant les rapports que cette pratique entretient avec les autorités politiques de cette période, tant du point de vue de la censure que de la propagande. Outre les

⁵⁹ Thèse de doctorat, Université de Paris, 1950.

⁶⁰ Mentionnons notamment Clarence D. Brenner, *The Theatre Italien, its Repertory, 1716-1793*, Berkeley, California University Press, 1961, et Sébastien Roch Nicolas de Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, 3 volumes, Genève, Slatkine Reprints, 1967 (Paris, 1776).

archives de la police et les *Archives parlementaires*, nous comptons utiliser ici le monumental travail de réédition-critique des procès-verbaux du Comité d'instruction publique sous la Révolution, à qui a incombé la tâche de faire du théâtre une «école du peuple», effectué par les soins de Josiane Boulad-Ayoub et Michel Grenon à partir de la réédition non critique de James Guillaume à la fin du XIXe siècle⁶¹. Les comptes rendus des représentations théâtrales contenus dans les journaux, quotidiens et périodiques littéraires, seront encore une fois mis à profit dans ce chapitre. La richesse et la profusion de ces comptes rendus attestent que c'est à juste titre que l'on a pu qualifier ce siècle de «théâtrorne».

⁶¹ Josiane Boulad-Ayoub et Michel Grenon (éds.), *Édition nouvelle et augmentée des procès-verbaux du Comité d'instruction publique de l'Assemblée législative et de la Convention publiés et annotés par James Guillaume*, 9 volumes, préface de Michel Vovelle, Paris, l'Harmattan, 1997 (Paris, 1889).

Chapitre premier

Panorama du Théâtre-Italien en Europe moderne

Bien que le propos de cette thèse concerne moins l'histoire du Théâtre-Italien en soi, que ses rapports avec la Révolution française comme fait politique, il nous a paru opportun de dresser un tableau historique de cette pratique théâtrale et de ce lieu de théâtre à Paris.

Arrière-plan d'une pratique théâtrale issue de la Renaissance

Aborder la période de la Renaissance même du strict point de vue qui est le nôtre, soit celui d'un panorama historique, implique inévitablement quelques considérations sur le théâtre de l'antiquité grecque et romaine que des humanistes entreprennent de faire renaître dans la péninsule italienne au XVI^e siècle. Aristote, dont on sait que les développements sur la comédie ont été perdus, consacre néanmoins une bonne part des cinq premiers chapitres de sa *Poétique* à la comédie. Il y est d'abord question de la distinction entre les différentes formes d'imitations que sont l'épopée, le poème tragique, la comédie, le dithyrambe, le jeu de la flûte et celui de la cithare, à partir de trois points de vue: celui des moyens auxquels elles ont recours, celui de la manière dont elles utilisent ces moyens et celui des choses qu'elles imitent¹. Si la comédie et la tragédie ont en commun le moyen d'imiter, c'est-à-dire par la représentation d'hommes en action - un moyen dramatique -, elles se distinguent tant du point de vue de l'objet qu'elles imitent, que de la manière dont elles utilisent ce même moyen. Ainsi, pour l'objet, alors que la tragédie représente les hommes meilleurs qu'ils ne le sont, la comédie les représente pires; et, pour la manière, alors que la tragédie utilise le vers héroïque, la comédie a recours au vers iambique².

¹ Aristote, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1996 (335 - 323 avant J.-C.). Cf. 1447a, chapitre 1, p. 77.

² Ibid. 1448b, chapitre 4, p. 83. En 1449a, Aristote précise que le vers iambique propre à la comédie correspond au ton de la conversation et que l'hexamètre, propre à la tragédie héroïque, se retrouve rarement dans une conversation. Cf. p. 84-5.

Aristote parle des origines obscures de la comédie en disant que les plus anciens auteurs de scénarios ou de canevas, comme Épicharme (v. ~525 - v. ~450), proviendraient de Sicile³. Quant aux origines étymologiques du mot «comédie», Aristote note l'opinion selon laquelle le terme est issu de *kome*, c'est-à-dire le nom donné aux bourgades qui sont aux environs des villes, parce que lorsque les comédiens sont expulsés des villes, ils se réfugient dans ces lieux. Cette explication prévalerait sur celle du lien étymologique avec *komos*, qui veut dire «aller en bande joyeuse»; selon Philippe Beck, on admet aujourd'hui que le *komos* est celui qui chante aux banquets ou fêtes dionysaques⁴. D'une manière plus générale, Aristote considère que si l'instinct d'imitation est naturel chez l'homme - dès l'enfance, il s'agit d'un moyen d'acquérir des connaissances -, ceux qui sont les mieux doués à cet égard ont fait graduellement des progrès et que de leurs «improvisations» est née la poésie⁵. Par la suite la poésie se partage entre ceux qui imitent de «belles actions» et des actions des hommes de mérite et ceux qui imitent les actions des «hommes vils». Ces derniers écrivent d'abord des «blâmes», tandis que les précédents composent des hymnes ou des éloges. Le stagyrite admet qu'avant les textes d'Homère (~IXe siècle?), il soit impossible de citer aucun poème de ces deux genres, et qu'Homère lui-même a excellé dans les deux. Ce qui importe d'être souligné est qu'Aristote attribue à Homère l'esquisse première de la comédie: au lieu de composer des «blâmes» formés de vers iambiques appelés ainsi parce qu'ils servent à se lancer des railleries, Homère a fait une imitation des ridicules, car le *Margitès*, dit-il, est aux comédies ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aux tragédies⁶. Dès lors, avec Homère, les poètes iambiques ont été appelés poètes comiques et les poètes tragiques, poètes épiques.

Au chapitre 5 de sa *Poétique*, Aristote offre une dernière considération sur la comédie en affirmant qu'elle constitue une «imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage; ainsi par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur»⁷. Aristote achève ces considérations en

³ Ibid. 1448a, chapitre 3, p. 81.

⁴ Ibid. Cf. note 19 de Beck, p. 142-143.

⁵ Ibid. 1448b, chapitre 4, p. 83.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., 1449a, chapitre 5, p. 85.

mentionnant qu'on ignore qui a introduit les masques, le nombre des acteurs et tous les détails de ce genre dans la comédie. Au début du chapitre 6, qui amorce le développement sur la tragédie occupant le reste de la *Poétique*, il dit qu'il parlera plus tard de l'art d'imiter qu'est la comédie, mais ces paroles ne nous sont jamais parvenues.

Nous avons insisté sur ces extraits de la *Poétique* d'Aristote simplement pour effectuer quelques liens que nous estimons pertinents pour l'appréhension de la tradition dont est issu le Théâtre-Italien. Nous avons vu Aristote, à propos de l'histoire de la comédie, nous parler d'«improvisation», d'«imitation de vice dans le domaine du risible» et de «masques», qui sont tous des composantes importantes du théâtre dit à l'italienne. En outre, il est intéressant de souligner que l'origine étymologique du mot comédien, le *kome* correspondant aux bourgades où s'exilent les comédiens après vraisemblablement avoir commis quelques «railleries» ou «blâmes» irrévérencieux, rappellent singulièrement le sort de la troupe italienne qui a été chassée de Paris par Louis XIV en 1697, à la suite d'une représentation de *La Fausse prude* où Mme de Maintenon s'est vue «raillée».

Entre les considérations d'Aristote sur la comédie et le théâtre de la Renaissance, se greffe tout un univers théâtral animé principalement par le christianisme, qui lui-même intègre plus qu'il n'éradique des traditions populaires orales et donc peu documentées. Les termes de «Moyen Âge» et de «Renaissance» ont certes des limites poreuses qui invitent à la plus grande prudence, mais non à l'obscurcissement de l'ambition des émules de Dante, Pétrarque et Boccace. Ces premiers humanistes ont, sinon pu, du moins voulu s'affranchir de l'héritage de ce qu'ils nommeront eux-mêmes, non sans un mépris certain, le Moyen Âge.

Robin Sowerby dans *The Classical Legacy in Renaissance Poetry* soutient que les seules comédies grecques du Ve siècle avant J.-C. ayant traversé le temps, représentant ce que les anciens appellent «vieilles comédies», sont neuf pièces d'Aristophane (v. ~450 - ~386). Deux aspects importants caractérisent ces comédies: d'une part, la satire de certains individus, qu'ils soient hommes politiques comme Périclès ou Cléon, ou philosophe comme Socrate, ou poète comme Euripide, ou encore notable de la cité présumément

présent au sein de l'auditoire. D'autre part, la persistante et franche indécence à l'égard des questions sexuelles et plus généralement des fonctions du corps humain. Le rire d'Aristophane agit en quelque sorte comme exutoire à l'endroit des embarras sociaux ou des inhibitions. Par exemple dans la comédie *Les Chevaliers* (-424) une virulente satire est faite contre Cléon, le successeur de Périclès en tant que chef du peuple d'Athènes. Son autorité est ridiculisée d'une manière générale, mais aussi plus particulièrement sa volonté de poursuivre la guerre à tout prix contre Sparte. Aristophane a pris son rôle de poète comique très au sérieux et dans ses pièces l'idée que le poète - incluant le poète comique - est un enseignant pour la Grèce est implicite. Si Platon condamne le poète dans *La République*, en revanche il inclut Aristophane parmi ses interlocuteurs du *Symposium* et défend la comédie dans son livre *Les Lois*. A l'instar d'Aristote, les arguments de Platon sont repris chez tous les apologistes de la comédie et de la satire à la Renaissance.

La «nouvelle» comédie grecque, illustrée par Ménandre (v. ~ 342 - v. ~ 292), un contemporain d'Aristote, est moins politique, au sens où elle concerne moins directement les affaires publiques et le fonctionnement de l'État. L'État grec à cette époque a d'ailleurs perdu son indépendance à la suite de la conquête macédonienne en 322. Athènes, entrée dans la décadence, est devenue la cité des trafiquants, des parvenus, des soldats et des esclaves; d'aucuns considèrent qu'elle a perdu le sens de la vie publique, son «esprit public» dirons-nous, qui a fait sa renommée. Ménandre compose des comédies dont les ressorts sont l'argent et la galanterie, et qui tournent souvent à la farce. Intrigues compliquées, situations exceptionnelles dénouées par l'inévitable scène de reconnaissance, sont les traits saillants de ses comédies. Cette «nouvelle» comédie grecque est celle qui a été connue à la Renaissance sous une forme romaine, celle des comédies de Plaute (v. ~254 - v. ~184) et de Térence (v. ~190 - v.~159). Encore une fois, il s'agit pour les Romains, comme dans bien d'autres domaines, d'une adaptation ou appropriation de pièces grecques; ainsi le soldat hableur de Plaute est moins un vétéran romain des guerres puniques, qu'un mercenaire athénien qui s'est battu lors des campagnes d'Alexandre.

Nous retrouvons à proprement parler dans les comédies de Plaute l'origine du théâtre dit à l'italienne: d'une part, dans le type des personnages mis en scène ou imité, vieillards radoteurs, courtisanes cyniques, lâches proxénètes,

soldats fanfarons, esclaves ou serviteurs dénués de scrupules; d'autre part, dans l'importance accordée à l'allégresse du rythme, à la libre fantaisie de l'invention verbale, à l'intervention du chant; bref dans l'importance accordée au jeu et à la virtuosité des comédiens. Selon Sowerby, Plaute est le plus populaire de tous les dramaturges anciens à l'époque de la Renaissance. Si pour Shakespeare par exemple les tragédies de «vengeances» de Sénèque (~4 - 65) ont été décisives, les comédies de Plaute ont joué un rôle non moins significatif dans la formation du célèbre auteur qui s'est plu à transgresser les limites des genres⁸.

Quant à Térence, ses comédies se distinguent de celles de Plaute par une conception moins grossière des personnages ainsi que par une disposition soutenue à l'émotion raffinée. Délaissant les procédés traditionnels du comique, les calembours, les plaisanteries grossières sur les fonctions du corps humain et la représentation caricaturale de la réalité, Térence s'attache à imiter, à travers la vie quotidienne de ses personnages, leurs rapports professionnels, sociaux, familiaux, avec une intention moralisatrice. Les lettrés ont apprécié sans doute davantage ce théâtre, dont la postérité peut s'étendre jusqu'au concept de «drame bourgeois» développé par les Diderot, Mercier et Sedaine à la veille de la Révolution française. Certes il peut paraître réducteur ou simpliste de tracer ainsi des généalogies d'«influence», mais l'idée même d'un panorama nous y convie sans prétention et vers les seules fins d'une perspective historique préalable à toute argumentation.

Dans le cas de la France qui retiendra notre attention, le Moyen Âge au moins jusqu'au XVe siècle semble avoir donné aux notions de «théâtre», sans distinction entre la «comédie» et la «tragédie», un sens bien différent. En effet, si les clercs connaissent le théâtre antique romain, en particulier celui de Térence et aussi de Plaute, ils auraient développé la conception d'un théâtre non pas joué, mais récité par un narrateur unique et joué seulement par des acteurs muets⁹. Les «drame de l'église» issus du chant liturgique chrétien appelé

⁸ Robin Sowerby, *The Classical Legacy in Renaissance Poetry*, Longman, 1994, p. 60-2. Cet historien a mis en relief la dimension politique des tragédies de vengeance de Sénèque, qui lui-même s'inspire de la tragédie d'Eschyle. La trilogie d'*Agamemnon* de ce dernier s'achève par la célébration d'Athènes et la scène de la cour de justice à l'aéropage de la cité grecque est là pour représenter la solution historique de l'ancienne justice tribale, marquée par des querelles sanglantes et des spirales de vengeance, qui fait place aux lois et aux institutions de la *polis*. Clytemnestre peut apparaître ainsi comme un ancêtre littéraire de Lady Macbeth, de même qu'Oreste pour Hamlet.

⁹ Bernard Faivre, «L'acteur et le jongleur», dans *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, coll. «La Pochothèque», p. 40.

«trophe», et qui pour nous présentent des similitudes avec la pratique théâtrale, appartiennent pour les érudits médiévaux à l'univers conceptuel de la liturgie, à une école de la foi. C'est ce qui fait dire à Bernard Faivre que le Moyen Âge en matière de théâtre témoigne d'une «césure profonde» avec le monde antique¹⁰. Du VI^e au IX^e siècle, dit cet historien du théâtre, nous ne possédons aucune mention d'une représentation théâtrale d'aucune sorte en Occident; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas eu des bouffons ou des amuseurs à la cour des rois. Jusqu'au XIV^e siècle la Chrétienté participe plutôt à une civilisation du «conteur», qu'à celle de «l'acteur»; du récit par un narrateur unique ou un «jongleur» plutôt que du «jeu de plusieurs personnages».

Le développement du «jeu par personnage», qui correspond à la conception moderne du théâtre, est étroitement lié à l'essor des villes au XIII^e siècle dans lesquelles s'érige ce que Faivre appelle «le théâtre de la grand-place», c'est-à-dire des scènes extérieures - et non plus l'intérieur des églises -, situées dans les lieux où se déroulent les événements marquants de la vie urbaine (marché, procession, fête etc.). En cela, ce «théâtre de la grand-place» paraît renouer avec le théâtre antique - théâtre signifiant ici le lieu d'où l'on voit - joué dans des amphithéâtres extérieurs. Cependant ce sont encore des jongleurs ou saltimbanques qui animent ces lieux au XIII^e siècle et il faut attendre le siècle suivant pour assister, d'une part, à la professionnalisation de cette activité et, d'autre part, à l'élaboration de genres qui rappellent plus directement les formes modernes du théâtre s'épanouissant aux XV^e et XVI^e siècles. Faivre propose la distinction entre «formes brèves», soit essentiellement les farces et les sotties, et les «grandes formes», en rapport avec la liturgie chrétienne, que sont les moralités longues et les mystères.

C'est encore à l'essor du cadre urbain, au développement d'une culture spécifiquement urbaine en opposition aux traditions rurales séculaires, que l'on doit les formes de la farce et de la sottie. Ces formes brèves s'inscrivent plus particulièrement dans la culture carnavalesque que les villes instituent en transformant les anciens rites de fertilité villageois en «armes culturelles» dressées contre la culture traditionnelle chapeautée à des degrés divers par l'Église. L'opposition entre carnaval et carême recoupe ainsi une opposition entre ville et tradition rurale ou religieuse au sens large, mais aussi très

¹⁰ Ibid., p. 41.

rapidement une opposition entre «culture populaire» ou du «bas matériel et corporel» et l'autorité quelle qu'elle soit¹¹. C'est dans le contexte d'une prise de conscience, de la part des autorités urbaines, des potentialités subversives du carnaval où s'inscrivent les farces et les sotties que Faivre situe l'émergence d'une professionnalisation et d'une hiérarchisation des «confréries joyeuses». Ces dernières graduellement vont exécuter leurs farces et sotties au sein d'organisations plus formelles, comme celle des *Conards* de Rouen, de *La Mère-Folle* de Dijon (ou *Infanterie Dijonnaise*), *Les Enfants de Malgouverne* de Mâcon, ou encore, à Paris, *Les Enfants-sans-souci* et surtout *La Basoche* formée initialement par la communauté des clercs de procureurs au parlement de Paris¹².

Les thèmes de la farce médiévale sont très voisins de ceux du théâtre à l'italienne issu de la Renaissance. Les préoccupations des personnages farcesques concernent des aspects très primitifs de l'expérience humaine, comme celui de manger, de se reproduire ou de se procurer de l'argent. Afin d'atteindre ces objectifs, les personnages se trompent entre eux ce qui entraîne des cycles de vengeance non pas terrifiants et pathétiques comme dans la tragédie, mais le plus souvent à coups de bâtons. Faivre souligne la double origine étymologique du mot «farce»: un *fars* qui veut dire rembourrage (culinaire ou vestimentaire) et un *fart* qui veut dire maquillage; le point commun entre ces deux origines étant la tromperie, le rembourrage ou le fard qui trichent avec la réalité et en donnent une fausse apparence¹³. Cet auteur distingue aussi la farce plutôt morale de la sottie plutôt politique, mais ces deux formes dites brèves ont en commun le dépouillement scénique, c'est-à-dire qu'elles ne requièrent que le tréteau ou l'échafaud monté sur la grand-place publique. Le public est debout face à la scène constituée le plus souvent d'une simple estrade de planches posée sur des tonneaux ou l'entoure sur trois côtés; de même, costumes, accessoires et décors sont réduits à leur plus simple expression.

¹¹ Ibid., p. 66. Faivre fait référence ici aux travaux de Mikhail Bakhtin, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

¹² Faivre, «L'acteur et le jongleur», p. 67. Robert J. Knecht, «Popular Theatre and the Court in Sixteenth-Century France», *Renaissance Studies*, 9, 4 (décembre 1995): 364-73, souligne que ces «basochiens» raillent non pas leurs propres juges, les juges royaux, mais plutôt ceux qui sont attachés aux cours seigneuriales et ecclésiastiques. Ils participent ainsi à ce mouvement d'encadrement des activités traditionnelles, justice féodale ou festivités populaires, orchestré par les autorités urbaines et plus spécifiquement parisiennes.

¹³ Faivre, «Le théâtre de la grand-place», p. 71.

Il ne nous paraît pas essentiel de distinguer la farce de la sottie et nous laisserons de côté également les «grandes formes» que sont les «moralités longues» ou les «mystères» - terme issu de *ministérium* (la fonction ou le métier) et non de *mysterium* (le mystère sacré) -, et qui se caractérisent par la propension au gigantisme, les intentions didactiques et le caractère généralement spectaculaire et somptueux des représentations dans le contexte de «l'automne du Moyen Âge» tel qu'appréhendé par Johan Huizinga¹⁴. Nous soulignerons toutefois l'importance des *Confrères de la Passion*, à qui Charles VI en 1402 a conféré le monopole des représentations de mystères dans la capitale, et qui les premiers, en France, vont quitter la grand-place extérieure pour jouer à l'intérieur dans une salle fermée, soit une salle rectangulaire, d'abord dans l'hôpital de la Trinité¹⁵. A cet égard, l'arrêt du parlement de Paris en 1548 interdisant aux *Confrères de la Passion* de représenter des mystères, dans le contexte de l'essor de la réforme protestante en France, constitue une date charnière du point de vue de l'histoire des mutations de la pratique théâtrale moderne. En outre, cette même année 1548 voit la construction d'un nouveau théâtre sur le terrain de l'Hôtel de Bourgogne à Paris, dont les propriétaires sont ces *Confrères de la Passion* à qui est conféré le monopole cette fois des représentations dramatiques sérieuses. Il s'agit de la salle qu'occuperont à la fin du XVII^e siècle et pour la plus grande partie du XVIII^e les *Comédiens Italiens ordinaires du roi*.

Le débat entre rupture et continuité à propos des rapports qu'entretiennent la Renaissance et le Moyen Âge concerne de très près l'histoire du théâtre à l'italienne que nous conduisons. Nous avons relevé déjà des éléments significatifs de rupture en termes de professionnalisation du comédien et de théâtre joué entre quatre murs, ou intérieur, en opposition aux scènes extérieures de la grand-place. En revanche, plusieurs aspects inhérents à la farce traditionnelle du Moyen Âge se retrouvent dans la pratique du théâtre à l'italienne. Les moralités et les sottie reposent sur l'emploi de personnages abstraits, qui ne sont pas dotés d'une individualité caractérisée. Félix Gaiffe parle de «comédies de conditions» plutôt que de «comédies de caractères», en ce sens que des personnages abstraits symbolisent les vices, les vertus, les penchants, les travers, les défauts et les ridicules qui se partagent l'âme

¹⁴ Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen-Âge*, traduit du hollandais par J. Bastin, avec un entretien de Jacques Le Goff, Paris, Payot, 1980 (1919).

¹⁵ Faivre, «Le théâtre Phénix», *Le Théâtre en France*, deuxième partie, p. 106.

humaine¹⁶. En dépit de la rareté des ressources documentaires, les quelques textes qui ont traversé le temps, comme celui de la *Farce de Pathelin* (XVe siècle?), permettent de constater que le comique de mot y a joué un rôle important: l'avocat Pathelin s'exprimant par exemple dans différents patois de la France (limousin, picard, flamand, normand, breton, lorrain et même latin) rappelle le jeu des personnages de la *commedia dell'arte* sur les patois de la péninsule italienne (bergamasque, napolitain, toscan, etc). De la même manière, le comique de gestes est aussi présent dans la farce médiévale et l'importance des pantomimes ou des «lazzi» dans la *commedia dell'arte* témoignerait donc aussi d'une continuité. Comme le remarque Faivre, les «foudres de 1548» n'ont pas frappé la farce, qui va continuer de s'épanouir pendant un siècle au moins, notamment au contact de ces «farceurs italiens»¹⁷.

L'idée, exprimée par Gustave Attinger en 1950, selon laquelle la *commedia dell'arte* n'est pas uniquement d'origine populaire, c'est-à-dire uniquement en continuité avec les farces médiévales, et qu'elle est au contraire le résultat d'une osmose entre les traditions populaires et l'esprit de la Renaissance, est partagée par les auteurs des plus récentes synthèses sur ce sujet¹⁸. Par esprit de la Renaissance, il faut entendre d'abord la volonté clairement exprimée par Pétrarque dès le XIVe siècle de faire revivre les anciens, de restituer la *latinitas* «corrompue» par des siècles de «barbarie». Que la redécouverte de Plaute et de Térence, aux côtés des figures emblématiques de Platon, d'Aristote, de Cicéron, de Tite-Live, ait été amorcée par une philologie humaniste affranchie de la tutelle de l'Église, n'a rien d'étonnant.

¹⁶ Félix Gaiffe, *Le Rire et la scène française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1931), p. 37.

¹⁷ Faivre, «La profession de comédie», p. 131.

¹⁸ Gustave Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie théâtrale, 1950, p. 13. Les considérations qui vont suivre s'inspirent également des ouvrages suivants: Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècle*, Liège, SEDES, 1999; Bernard Jolibert, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1999; Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste au XVIe siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978; Irène Mamczarz (sous la direction de), *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Klincksieck, 1998; Irène Mamczarz, *Le Masque et l'âme. De l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999. Pour une bibliographie exhaustive des études plus anciennes sur ce sujet on peut se référer à Thomas F. Heck, *Commedia dell'arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York & Londres, Garland Publishing, 1988.

Outre les académies qui fleurissent de Rome à Florence, cette relecture des anciens a aussi pour cadre les cours des princes; celles-là étant d'ailleurs liées au mécénat de celles-ci. Mais ces cours et ces académies ne se sont pas contentées de composer et de jouer des pièces à l'antique; elles ont fait représenter aussi les traditionnelles farces médiévales, si bien qu'elles peuvent être considérées comme le lieu où s'est opérée la première greffe littéraire antiquisante sur l'art des farceurs, histrions, jongleurs ou saltimbanques¹⁹. L'essor des cours princières dans la péninsule italienne, à l'aube de l'âge absolutiste, s'est accompagné d'une prolifération de salles de théâtre intérieures, là où les princes ont été assez riches et assez importants pour se les offrir. Ces salles ont su mettre à profit l'art récemment redécouvert de la perspective dans la réalisation de leurs décors dits illusionnistes. Contrairement aux scènes circulaires et extérieures du Moyen Âge, où il y a plusieurs points de vue, ces décors illusionnistes disposés dans des salles rectangulaires et intérieures impliquent l'existence d'un seul point de vue privilégié (correspondant au point de fuite des tableaux formant le décor) appelé depuis dans les salles de spectacle «l'oeil du prince». Cette mutation est associée notamment à la figure du peintre Sébastiano Serlio qui a travaillé pour les ducs de Médicis à Florence dans la seconde moitié du XVI^e siècle²⁰.

Au XV^e siècle, des humanistes comme l'Arioste (1474-1533), l'Arétin (1492- 1556), Machiavel (1469-1527), écrivent des comédies d'inspiration classique qui sont dites «érudites», mais qui s'inscrivent néanmoins dans la tradition satirique des farces. D'aucuns considèrent *La Mandragore* de Machiavel composée vers 1520 comme le chef d'oeuvre du genre. Franco Tonelli a effectué un parallèle très intéressant entre cette pièce et l'oeuvre politique de Machiavel, en particulier *Le Prince*, où le Florentin exprime le plus clairement sa vision du monde en termes de combat incessant entre l'humanité et une fortune capricieuse. Le succès politique du prince dépend de deux facteurs: premièrement un pouvoir raffiné de persuasion, une rhétorique, ce terme clé de la Renaissance qui est mis en scène dans *La Mandragore*, et, deuxièmement, un courage viril - une composante étymologique de la *virtù* - afin de subjuguier (sexuellement dans la pièce en question) la fortune. La fin et le sens ultime de la

¹⁹ Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte*, p. 14. Attinger partage ainsi l'idée exprimée antérieurement par l'acteur Constantin Mic, *La Commedia dell'arte*, Paris, J. Schiffrin, 1927, p. 231.

²⁰ Voir à ce sujet George R. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1944.

sexualité comme métaphore du politique dépendent de la capacité du prince ou de l'amoureux à maîtriser la fortune ou l'amoureuse. Des idées clés de l'oeuvre politique de Machiavel, comme par exemple cette moralité à géométrie variable, c'est-à-dire l'idée que la morale est variable en fonction de circonstances imprévisibles, se trouve au coeur d'une pièce comme *La Mandragore*. A la fin de la pièce, le protagoniste Callimaco (amoureux-prince), qui a cherché à maîtriser Lucrezia (amoureuse-fortune), a pleinement réussi en rhétorique, en apparence et en fait; Lucrezia est convaincue que ce qui lui est arrivé a été voulu par le ciel et elle se réjouit de son destin. Le secrétaire florentin indique ainsi qu'il n'y a pas de permanence hiérarchique entre le dominant et le dominé puisque le thème essentiel et le plus profond de la sexualité comme du politique réside dans l'ambiguïté de la lecture des signes. Ces signes n'ont pas de signification transcendantale, leur signification est pragmatique et toujours ouverte aux contingences des interprétations futures. La sexualité, comme le pouvoir politique, exige la maîtrise de leur inéluctable théâtralité²¹.

La nature de la *commedia dell'arte* et son rayonnement en Europe

On distingue généralement les «comédies érudites» des premières comédies jouées par les compagnies professionnelles, comme celle des *Gelosi* dirigée par le *capo comico* Flaminio Scala, et qui constituent en quelque sorte l'acte de naissance de la *commedia dell'arte* vers les années 1550. Madeleine Lazard regroupe toutefois ces deux catégories de comédies sous l'appellation de «comédies de la Renaissance» en soulignant qu'elles ont en commun de reprendre la distinction classique entre tragédie et comédie. En outre, contrairement aux farces du Moyen Âge, ces «comédies de la Renaissance» sont divisées en actes et doivent comporter une intrigue amoureuse²². Les études récentes sur cette pratique théâtrale reprennent généralement la définition offerte par Benedetto Croce dans sa *Storia della commedia dell'arte* publiée à Rome en 1932. La *commedia dell'arte* avant d'être un concept artistique ou esthétique est d'abord la pratique professionnelle d'un métier: comme son nom l'indique, «*arte*» en Italien signifiant métier ou profession, cette forme de comédie se

²¹ Franco Tonelli, «Machiavelli's *Mandragola* and the Signs of Power», dans *Drama, Sex and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. «Themes in Drama», 1985, p. 35-54.

²² Madeleine Lazard, *La comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 6.

distingue par le fait qu'elle est jouée non par des acteurs occasionnels, étudiants, saltimbanques, jongleurs, membres de congrégations, mais par des comédiens de métier organisés en compagnies, avec maîtres et apprentis; avec famille se transmettant le métier de père en fils et de mère en fille. S'il a existé sans doute à la fin du Moyen Âge d'autres compagnies d'acteurs en Europe qui ont joué des mystères et des passions au sein d'organisations que l'on peut qualifier de professionnelles, l'apport essentiel des compagnies italiennes au théâtre se situe au niveau du développement des types fixes (*tipi fissi*) et de l'introduction des actrices sur scène.

Les historiens du théâtre attribuent à Carlo Goldoni au milieu du XVIII^e siècle l'utilisation de l'expression *commedia dell'arte*. A l'époque de la Renaissance on parle plutôt de *commedia all'improvviso, a sogetto, popolare, a braccia* ou encore *a scena come va*. Mais peu importe le nom qu'on lui donne, l'essentiel est de souligner que cette forme de comédie se distingue de la *commedia sostenuta* ou *commedia erudita* en ce sens qu'elle n'est pas soutenue littérairement, c'est-à-dire écrite dans ses moindres détails. Tim Fitzpatrick insiste fortement sur la spécificité de la *commedia dell'arte* comme *processus* de création théâtrale orale, ce qui la distingue de la *commedia erudita* ou des farces traditionnelles appréhendées par cet historien du théâtre en termes de *produits* théâtraux²³. Les acteurs et les actrices en effet improvisent sur un canevas; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas eu d'improvisation avant le XVI^e siècle et ce qui n'explique pas pourquoi au XVI^e siècle des acteurs fondent leur pratique théâtrale sur l'improvisation. Relecture d'Aristote ou de d'autres auteurs de l'antiquité? Quoi qu'il en soit, il s'avère plus facile de décrire que d'expliquer la formation de cette pratique théâtrale.

Les compagnies de comédiens italiens se composent de types fixes répartis en groupes bien définis. On compare souvent les personnages de la *commedia dell'arte* aux pièces d'un jeu d'échec. Chaque rôle possède dans le jeu son domaine social bien délimité. De même que les fous, les cavaliers, les tours ont une trajectoire et une fonction particulière, les vieillards, les valets, les servantes, les capitans, les amoureux ont leur champ d'action spécifique. La plupart sont typés dans un double registre opposé, à la fois social et moral, et, à

²³ Tim Fitzpatrick, *The Relationship of Oral and Literate Performance Process in the Commedia dell'arte. Beyond the Improvisation-Memorisation Divide*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1995, p. 4.

l'exception des couples d'amoureux (*innamorati*), ils sont tous masqués. L'emploi des différents dialectes de la péninsule (vénitien, toscan, bergamasque) attribués à chacun des types répond principalement au souci d'inviter le comédien à des jeux sur le langage.

Un premier groupe de personnages est celui des *zanni*, valets ou serviteurs, qu'ils s'appellent *Arlecchino* ou *Brighella* dans la troupe Fiorelli-Locatelli, *Trivelino* dans la compagnie des *Uniti*, *Mezzetino* dans la troupe des *Gelosi*, *Pedrolino* chez les *Accesi*: ce sont eux qui nouent et dénouent les fils de l'intrigue. On oppose généralement un valet balourd à un valet rusé, ainsi avec *Arlecchino* et *Brighella*. Ce dernier est celui qui tire les ficelles de l'intrigue: rusé et sans scrupule, c'est un virtuose du geste prompt et de la parole irrévérencieuse. Il se plaît à ridiculiser les vieillards libidineux, pédants ou avarés. Peut-être est-il l'héritier de l'esclave Pseudolus, modèle du serviteur intrigant chez Plaute. Il compte notamment parmi ses descendants le valet Mascarille dans *L'Étourdi* de Molière (1655), Scapin dans *Les Fourberies de Scapin* (1671) ou encore Figaro, d'abord dans *Le Barbier de Séville* (1775) de Beaumarchais. En contraste avec ce valet sournois, figure le balourd *Arlecchino*, dont le souci principal est d'assouvir ses fonctions vitales ou animales. Ce souci impératif chez *Arlecchino*, conjugué à ses maladresses inévitables, retarde l'action. Selon Luigi Riccoboni, ce personnage est issu des anciens mimes latins²⁴. Il est le bouc émissaire de *Brighella* et le comique de leur jeu réside dans le contraste trompeur-trompé ou manipulateur-manipulé.

Le second groupe est celui des vieillards (*Vecchi*). D'abord *Pantalone*, marchand d'origine vénitienne, avare et égoïste, tantôt riche, tantôt ruiné. Parfois vieux garçon amoureux d'une jeune fille qui est intéressée par sa fortune, il se voit le rival ridicule d'un jeune amoureux. S'il a une femme, celle-ci le trompe ouvertement et les infortunes de son ménage font sans doute qu'il est vertueux en parole et libidineux en intention. Il peut être le père d'une fille dont l'esprit d'indépendance le contrarie, à l'instar de ses servantes complices de la jeunesse et qui se plaisent à le ridiculiser; ou encore d'un fils, dont les écarts de conduite entraînent son courroux et ses menaces de le déshériter. Il confie souvent son désarroi à son ami le *Dottore* de Bologne, docte entre les

²⁴ Luigi Riccoboni, cité dans Jean-Auguste Julien Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 (1769), p. 11.

doctes qui estropie toutes les langues et bavarde sans fin. Comme dit Pascal, le *Dottore* «parle un quart d'heure après avoir tout dit, tant il est plein de désir de dire»²⁵. Qu'il soit diplomate, médecin - il suffit de consulter le cycle médical de Molière pour découvrir les ressources comiques que ce personnage permet -, juriste (l'université de Bologne a été célèbre pour sa faculté de droit), astronome, philosophe, philologue (un humaniste du XVI^e siècle, par exemple), il incarne la pédanterie.

Le troisième groupe est celui des soldats fanfarons, des capitans, des mercenaires ou des *condottieri*. Comme chez les *Vecchi*, leurs discours s'opposent à leurs actions: ils vantent leurs exploits guerriers, mais déguerpissent au moindre danger. *Rinoceronte* dans la troupe des *Accesi*, *Matamoros* (le tueur de Maures) chez les *Uniti*, *Capitano Spavanto* chez les *Gelosi*, tous caricaturent la soldatesque qui dépèce la péninsule italienne à l'époque de la Renaissance, lansquenets de Charles Quint ou soudards de François I^{er}.

Le quatrième groupe est celui des amoureux (*innamorati*), couples aux antipodes des *zanni*, des *vecchi* ou des capitans. Seuls personnages non masqués de la troupe, ils incarnent la sincérité, la grâce, peut-être la *sprezzatura* de Castiglione. Leur langue, qui est le toscan le plus pur, est à l'opposé des autres personnages et ils s'expriment d'une manière précieuse et maniérée. Vito Pandolfi voit dans leur présence l'héritage du pétrarquisme et on peut aussi la rattacher à la conception platonicienne de l'amour²⁶. En contraste avec les obscénités des valets et les allusions grivoises des vieillards, ils incarnent la passion raffinée qui s'inscrit dans la tradition de «l'art d'aimer» d'Ovide (~43 - 17), c'est-à-dire de l'art d'introduire l'intelligence dans les passions. A cet égard, les rôles féminins sont essentiels dans la *commedia dell'arte*, qui, comme on l'a dit, a recours pour la première fois dans le théâtre en occident à des femmes et non plus à des jeunes hommes travestis. Elles sont, elles aussi, typées dans un double registre opposé, à la fois social et moral.

Les soubrettes (*servetta*) sont impudiques et grossières. Si au cours du temps elles se diversifient, devenant maternelles chez Molière, ambitieuses chez

²⁵ Pascal, *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976 (1670), p. 53.

²⁶ Vito Pandolfi, *La commedia dell'arte, storia et testi*, Florence, (s. éd.), 1957-61.

Marivaux, adroite, spirituelle et rieuse comme avec la Suzanne de Beaumarchais, à l'origine la soubrette est sans pudeur et provocante. La Colombine traditionnelle risque des scènes «obscènes» et reste libre envers ses maîtres et ses nombreux amants dont elle n'hésite pas à se moquer. Face aux soubrettes, sont campées les *Done*, ou duègnes, à la limite de la courtisanerie, précieuses dépassées à la sexualité déclinante ou épouses subtiles, qu'elles s'appellent Cornelia ou Rosalinde, elles affirment aussi à leur façon l'émancipation de la femme. Les répliques au pouvoir masculin sont lapidaires, même lorsqu'elles incarnent des personnages tendres et délicats. La base d'une compagnie de *commedia dell'arte* repose donc sur cette structure (12 personnages en principe), à laquelle chaque troupe peut apporter sa propre touche en ajoutant ou supprimant des personnages.

Claude Bourqui amène des nuances sur la notion de jeu dit «improvisé», qui constitue une autre singularité marquante de cette pratique théâtrale, en soulignant que le terme italien d'*improvviso* devrait être traduit non par «improvisé», mais par «imprévu»²⁷. Alors que la première traduction ne se réfère qu'au jeu de l'acteur, la seconde implique tant le spectateur que l'acteur qui ne peuvent se fonder sur aucun texte fixe préalable et donc participent chacun à leur manière à une représentation imprévue. Ce terme désigne donc surtout l'absence d'un texte d'auteur antérieur à la représentation et appelle chez l'acteur une maîtrise totale du rapport au public. Luigi Riccoboni, le *capo comico* de la troupe italienne appelée par le régent Philippe d'Orléans en 1716 à Paris et qui a incarné l'*innamorati* Lélío, nous décrit ainsi le jeu *all'improvviso*:

Un acteur remplit son imagination de toutes les idées de l'auteur. Il cherche les différentes voies par lesquelles il peut conduire le dialogue à tous les points de l'action. Un autre qui doit avoir part à la même scène, l'étudie de son côté, & imagine ordinairement une toute autre manière d'en former le dialogue. Voilà les deux acteurs sur la scène, chacun rempli de son caractère et de sa situation. Tous deux cherchent à parvenir au même point; mais obligés de se répondre sensément l'un à l'autre, & liés par nécessité aux mêmes objets, ils sont forcés tour à tour d'abandonner la route qu'ils avaient préméditée, pour correspondre à celle que l'autre veut suivre; c'est là ce qui donne à la scène un naturel & une vérité que le meilleur écrivain n'atteint que rarement. Il en naît quelque chose de plus, c'est la saillie. Dans l'écrit réfléchi, elle est presque toujours trop amenée; dans l'impromptu, elle part comme un éclair, parce qu'elle naît de l'instant même; cependant quand on joue la même pièce, les comédiens ont grand soin de se souvenir de tous les traits qui ont fait un bon effet le premier jour, & ne manquent pas de les

²⁷ Bourqui, *La commedia dell'arte*, p. 41.

placer; ce qui n'empêche pas qu'il n'en puisse éclore de nouveaux qui s'ajoutent aux premiers dans la mémoire des acteurs: la pièce demeure au théâtre; cent comédiens différents se succèdent les uns aux autres pour la représenter; ils y introduisent toujours quelque chose de nouveau; à la fin, les scènes se trouvent si remplies, qu'on est surpris de la quantité de traits & de jeux de théâtre qu'on y voit, & pour les jouer parfaitement, on n'a plus besoin que d'être bien instruit de la tradition théâtrale; ainsi l'impromptu, quand au fond, devient une affaire de mémoire, où l'acteur ne fournit que des liaisons & un langage bien ordonné, dont il doit avoir l'habitude; celui qui ne sera pas doué d'un esprit bien vif, sera capable cependant de jouer assez bien à l'impromptu, au moyen de la connaissance de ceux qui l'ont précédé & des choses qu'il aura lui-même préméditées dans son cabinet²⁸.

Luigi Riccoboni, bien qu'écrivant au début du XVIII^e siècle en cherchant sans doute à justifier cette pratique condamnée comme on le verra par Louis XIV, nous offre ici des considérations théoriques et pratiques qui sont précieuses à plusieurs égards. Tout d'abord il souligne que les acteurs s'inspirent d'un texte, d'un canevas ou d'un *scenario*, qui est élaboré par un auteur ou en commun par les comédiens sous la direction du *capo comico* ou *suggeritore* élu par ses pairs²⁹. Outre les règles de son personnage, l'acteur doit donc aussi prendre en compte le jeu des autres comédiens, les réactions du public et les thèmes du canevas s'inspirant de conflits d'intérêts, amoureux ou conjugaux et de générations. D'où l'idée exprimée aussi bien par Riccoboni que par les historiens de cette pratique théâtrale, qu'un acteur n'«improvise» en public que ce qu'il a longuement préparé en privé. Le «cabinet» des comédiens est d'abord nanti de répertoires appelés *centoni*, *contrasti*, *generici*, *soliloqui*, *dialoghi*, *lazzi*, qui sont formés de dialogues et de jeux de scènes (les *lazzi* proprement dits, soit des rictus, des grimaces, des gestes, des cabrioles, des bons mots etc.). Après avoir étudié ces recueils, les comédiens avant de monter sur scène doivent aussi consulter le canevas généralement accroché derrière les coulisses en guise d'aide-mémoire. Chaque compagnie possède ses propres canevas qui, en dépit de la réticence compréhensible du *capo comico* à diffuser ses trouvailles à des troupes rivales, ont été parfois publiés afin de perpétuer la tradition; ainsi le *capo comico* des Gelosi, Flaminio Scala, en a fait imprimer une cinquantaine en 1611 à la fin de sa carrière³⁰.

²⁸ Luigi Riccoboni, traduit et cité par Jean-Auguste Julien Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 (1769), p. 15. Nous avons modernisé l'orthographe.

²⁹ Jolibert, *La Commedia dell'arte*, p. 11.

³⁰ Ibid., p. 14. Cet auteur fournit également les références d'autres recueils de canevas publiés ultérieurement. Voir aussi Bourqui, *La Commedia dell'arte*, p. 65.

Ce type de texte que nous a légué la *commedia dell'arte* est, comme le dit Bourqui, plus proche de la notice d'utilisation ou de la recette de cuisine que de l'oeuvre littéraire. La formulation verbale y a pour tâche pragmatique de nommer les ingrédients de l'oeuvre (accessoires, décors, jeux de scène et déroulement de l'action) et non de constituer cette oeuvre. Le canevas ou le *scenario* n'est ni la représentation narrative de la forme scénique et ni la reproduction de sa dimension verbale, mais plutôt «une sorte de gigantesque didascalie»³¹. C'est donc à travers tous ces paramètres - *tipi fissi*, recueil de *lazzi*, canevas - plus ou moins souples que les comédiens italiens «improvisent», mais il n'en reste pas moins, comme le souligne Riccoboni, que cette pratique théâtrale donne lieu à des phénomènes de jeux tout à fait imprévisibles, dont le plus important du point de vue des rapports avec la vie politique ou publique est certainement la «saillie», née de l'interaction entre les acteurs, le public, et le contexte socio-politique dans lequel la représentation se déroule.

De la même manière que l'acteur italien exécute son art dans un cadre souple, la *commedia dell'arte* comme pratique théâtrale a évolué en dehors de toute distinction académique rigide. Elle prend la forme, selon les termes de Bourqui, «d'un vaste creuset où viennent se fondre, selon les besoins, des sujets (*soggetti*) de provenance hétéroclite», issus de nouvelles de la Renaissance, d'oeuvres littéraires d'origines populaires, de comédies antiques (Aristophane, Plaute, Térence), de la dramaturgie italienne de l'époque (comédie érudite) et des *comedias* espagnoles³². Loin de se confiner au genre de la «comédie italienne» canonique qui présente une histoire d'*innamorati* aux vues contrariées par les *vecchi* et favorisées par les *zanni*, la *commedia dell'arte* de par la richesse et la variété de son répertoire, par l'attention accordée au jeu de l'acteur et par celle que ce dernier accorde non moins au public, constitue en quelque sorte une synthèse de l'expérience théâtrale européenne; ce qui explique déjà l'importance de son rayonnement aux XVI^e et XVII^e siècles.

Dès leur formation les premières troupes de *commedia dell'arte* se définissent comme des entreprises professionnelles itinérantes jouant aussi bien

³¹ Bourqui, *La Commedia dell'arte*, p. 65.

³² Ibid., p. 70.

dans les villes de la péninsule italienne que pour les cours des princes. Si elles ont pu profiter du mécénat princier qui caractérise l'Italie de la Renaissance, les Médicis de Florence en constituant l'archétype³³, des troupes de comédiens ont dès le début amorcé des tournées dans les pays limitrophes, France, Espagne, Bavière, d'abord, puis vers la fin du XVI^e siècle jusqu'en Angleterre.

L'importance de la *commedia dell'arte* dans la formation des grands «génies nationaux» que sont Lope de Vega, Shakespeare, le Corneille de *L'Illusion comique* (1636) qui met en scène un Matamore, ou Molière, est reconnue par tous les historiens du théâtre³⁴. En France, Bourqui estime qu'en dépit du cas largement étudié de Molière, l'influence de la *commedia dell'arte* n'est pas encore appréciée à sa juste mesure³⁵. La France, dit cet historien du théâtre, est le seul pays où les Italiens ne se sont pas contentés de passages intermittents et où ils se sont établis durablement. En effet, les Italiens à Paris mettront en place progressivement un théâtre fixe subventionné par le roi au même titre que les troupes locales reconnues et, qui plus est, ils joueront longtemps dans leur langue maternelle incompris de la grande majorité des spectateurs; les *lazzi* ou les pantomimes des Italiens - le langage corporel - restant évidemment à la portée de tous. Peut-être aussi que la langue italienne aux XVI^e et XVII^e siècles a été comprise par une majorité appréciable du public lettré. Quoi qu'il en soit nous verrons qu'éventuellement au XVIII^e siècle cet établissement des Italiens à Paris entraînera la formation d'un nouveau genre de théâtre, francisé, et à mi-chemin entre la *commedia dell'arte* et la tradition du théâtre français. Mais pour le moment il s'agit de reconstituer chronologiquement la pénétration de ces troupes italiennes en France, qui s'inscrit dans le cadre bien connu de l'appropriation française du paradigme de la Renaissance à l'occasion des guerres dites d'Italie (1494-1559).

Bourqui considère que l'état des recherches actuelles permet de dater du troisième quart du XVI^e siècle les premiers séjours des troupes itinérantes italiennes à Paris et en province, mais Jolibert a retracé une troupe italienne qui a

³³ Voir pour une synthèse sur ce sujet et la «théâtralisation du pouvoir politique» à l'époque de la Renaissance, Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals: 1450-1650*, Berkeley, California University Press, 1984.

³⁴ Voir par exemple Richard Andrews, «Shakespeare, Molière et la *commedia dell'arte*», dans *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe XVI^e-XVIII^e siècles*, publié sous la direction de Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 16-27.

³⁵ Bourqui, *La Commedia dell'arte*, p. 119, qui reconnaît toutefois l'importance, pour le XVII^e siècle, des travaux de Virginia Scott, *The Commedia dell'arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

joué dès 1548 lors de l'entrée solennelle d'Henri II à Lyon; il date de cet événement la «vogue de la *commedia dell'arte* sur le territoire national»³⁶. Compte tenues des origines de la reine d'Henri II, Catherine de Médicis, il n'est pas étonnant de constater que celle-ci ait encouragé ses compatriotes. La présence de la troupe du *capo comico* Juan Ganassa (de son vrai nom Alberto Gavazzi, selon Émile Campardon ou Alberto Naseli selon Virginia Scott³⁷) est attestée à Nogent-le-Roi devant la cour des Valois en 1571, ainsi qu'en 1572 dans le cadre des festivités - et aussi du célèbre massacre! - entourant le mariage du roi de Navarre et de Marguerite de Valois. Jolibert parle en outre d'un tableau attribué à un peintre flamand anonyme qui s'intitule *Bal* (ou *Spectacle*) à la cour de Charles IX et daté de 1571 mettant en scène Arlequin, Pantalon aux côtés des principaux personnages de la cour de France, Charles IX, Henri de Guise, le duc d'Anjou et le duc d'Alençon³⁸.

En mai 1577, en dépit des protestations du Parlement de Paris, cette même troupe composée des compagnons de l'acteur Ganassa et qui est appelée les *Gelosi de virtù e onore* (les Jaloux de vertu et d'honneur), est invitée par Henri III à se rendre en France pour les Etats généraux réunis une première fois en 1576 à Blois, où elle arrive en décembre 1577. Juste avant, la troupe de Ganassa a aussi effectué un séjour remarqué à Paris, comme le relate Pierre de L'Estoile dans son journal:

Le dimanche 19 mai [1577], les comédiens italiens surnommés *I Gelosi*, commencèrent à jouer leurs comédies italiennes en la salle de l'hôtel de Bourbon à Paris. Ils prenaient de salaire quatre sols par tête de tous les Français qui les voulaient aller voir jouer, où il y avait tel concours et affluence de peuple, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avaient pas trestous ensemble autant quand ils prêchaient³⁹.

Outre l'animosité que ces *Gelosi* par leurs «obscénités» et «paillardises» ont inspirée aux gens d'église et aux parlementaires à Paris, le succès de cette troupe a suscité aussi la jalousie des Confrères de la Passion qui, de concert

³⁶ Bourqui, p. 120 et Jolibert, p. 51. Il faut noter que Lyon, ne serait-ce que par sa situation géographique, offre un cadre propice à la pénétration de la culture italienne.

³⁷ Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, 1880, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. vi; Virginia Scott, *The Commedia dell'arte in Paris 1644 - 1697*, p. 15.

³⁸ Jolibert, *La Commedia dell'arte et son influence en France*, p. 52. Malheureusement ce tableau n'est pas reproduit dans le livre de Jolibert et nous n'avons pu le retrouver.

³⁹ Pierre de L'Estoile, *Journal d'un bourgeois de Paris sous Henri III*, texte choisi et présenté par Jean-Louis Flandrin, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10-18», 1966. Cf. pour l'année 1577, «Bateleurs mieux reçus et ouïs du peuple que les prédicateurs», p. 92-3.

avec les «remonstrances» du Parlement volontiers italophobe, ont contribué à son départ pour Florence en 1578. Dix ans plus tard, leur présence non moins que leur succès sont de nouveau attestés à Paris, mais un arrêt royal daté du 10 décembre 1588, dans la contexte des troubles de la Ligue que connaît Paris à cette époque, fait «défenses expresses à tous comédiens, tant italiens que français, de jouer sous peine d'amende arbitraire et de punition corporelle»⁴⁰.

Il faut attendre la fin des guerres de religion et le règne d'une autre reine italienne, Marie de Médicis, pour assister à une implantation plus durable des troupes italiennes à Paris. En 1613 celle des *Accesi* de Tristano Martinelli est installée à l'Hôtel de Bourgogne; en 1625 elle s'établit avec celle des *Fideli* à l'Hôtel du Petit-Bourbon, puis la troupe de Bianchi et de Tiberio Fiorelli (qui a créé et incarné Scaramouche, l'homme de l'escarmouche, dont on sait l'importance qu'il a eue dans la formation de Molière) est appelée par Louis XIII en 1639. Hormis l'intermède de la Fronde dix ans plus tard, cette troupe rappelée par Mazarin en 1653 entre au service du Roi avec pension de 15 000 livres et fréquentera donc régulièrement la capitale et la cour jusqu'à l'expulsion de 1697. Elle occupe d'abord la salle de l'Hôtel du Petit-Bourbon qui lui est concédée en 1653⁴¹. Elle hébergera aussi à la fin de 1658 la troupe itinérante de *l'Illustre Théâtre* de Molière établie depuis peu au Louvre. Après une tournée dans la péninsule natale, la troupe de Bianchi et Fiorelli reviendra à Paris en 1662 et ce sera au tour de Molière d'héberger les Italiens dans la salle du Palais-Royal que Louis XIV vient de lui concéder pour remplacer celle du Petit-Bourbon détruite en 1660 à l'occasion des travaux d'agrandissement du Louvre. À partir de 1664, Louis XIV versera lui aussi à la troupe italienne une pension annuelle de 15 000 livres et elle jouera en alternance avec une troupe française à l'Hôtel de Bourgogne⁴². Avec les réunion des trois troupes de comédiens français en 1680, (la troupe du Marais où s'est illustré Corneille, celle de Molière au Palais-Royal et celle de Racine à l'Hôtel de Bourgogne) qui donne lieu à la formation de la Comédie-Française, les Italiens occuperont seuls la salle de l'Hôtel de Bourgogne.

⁴⁰ Cité par Jolibert, p. 53.

⁴¹ N. B. Du Gérard, *Tables alphabétiques et chronologiques des pièces représentées sur l'Ancien Théâtre Italien*, Paris, 1750, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. ix-x, offre une description de cette salle dans un hôtel autrefois occupé par les princes de ce nom.

⁴² Voir sur les rapports entre Louis XIV et la troupe italienne François Moureau, «Les Comédiens-Italiens et la Cour de France (1664-1697)», *Dix-septième siècle*, 130 (janvier-mars 1981): 63- 81.

Les séjours des années 1640 et 1650 sont déterminants dans l'histoire du Théâtre-Italien à Paris. Des acteurs comme Domenico Locatelli (Trivelin), Domenico Biancolelli (Arlequin) et bien sûr Tiberio Fiorelli (Scaramouche) deviennent en effet des «vedettes» de la capitale du royaume et leurs spectacles forment un aspect essentiel de la vie culturelle parisienne. Jusqu'en 1668, ces spectacles respectent la forme de la *commedia dell'arte* que nous avons décrite plus haut. Avec le temps et l'épanouissement de cette pratique lucrative qui doit s'assurer de l'affluence constante des spectateurs, il est compréhensible que les Italiens aient cherché à s'adapter davantage aux exigences et d'abord à la langue de leur public. En outre, l'essor des langues vernaculaires partout en Europe depuis le XVI^e siècle qui se traduit en France par la réhabilitation puis la domination de la langue française, notamment avec la fondation de l'Académie en 1634, sollicite certainement cette francisation du répertoire. D'où, graduellement, à partir de 1668, l'intégration de passages en français dans les canevas traditionnels, principalement à l'instigation de l'acteur Marc-Antoine Romagnesi, dit Cinthio⁴³. Le jeu *all'improvviso*, réservé aux seuls passages italiens, sera ainsi émaillé de récitation de textes rédigés en français. Dans les années 1680, les scènes françaises du Théâtre-Italien seront composées par un seul auteur, Fatouville, puis Régnard, Dufresny, Palaprat, Lenoble, et plusieurs autres auteurs anonymes ou inconnus. Jusqu'en 1687, le quart du spectacle selon Bourqui est en français (soit environ six scènes), mais à partir de 1692 toutes les comédies jouées à l'Hôtel de Bourgogne sont écrites intégralement en français et les scènes italiennes ne constitueront plus que la portion congrue du répertoire.

Du Gérard cite les pages du *Journal de Hambourg* de 1667 qui décrit le répertoire de ce qui est convenu d'appeler l'Ancien Théâtre-Italien. Ce répertoire nous est connu principalement grâce au recueil publié par Évariste Gherardi (l'Arlequin qui a succédé à Domenico Biancolelli, mort en 1688) pour la première fois en 1694 et augmenté de suppléments jusqu'en 1700⁴⁴. Mais

⁴³ Voir la notice sur Romagnesi (né à Vérone vers 1633, mort à Paris en 1706), dans Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, p. 107-14.

⁴⁴ Voir la réédition Évariste Gherardi, *Le Théâtre-Italien*, vol. 1, textes établis, présentés et annotés par Charles Mazouer, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1994, et Évariste Gherardi, *Le Théâtre-Italien*, vol. 2, «les comédies italiennes de J.F. Regnard», textes établis, présentés et annotés par Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1996.

comme ce recueil ne commence qu'en 1682, le *Journal de Hambourg* cité par Du Gérard permet de décrire la nature de ce répertoire avant cette date. Il met en scène:

La friponnerie des Procureurs & autres Praticiens: la Coquetterie des Femmes & des Abbés: la Disgrace [sic] des Maris: la Profusion des Financiers: l'escroquerie des Cavaliers: la Scélératesse des Banquiers: les airs de Marquis y sont traités en plusieurs endroits sans miséricorde. Les Portraits en sont vifs, & si ressemblans, qu'il faut nécessairement être à la grande source des Originaux pour y pouvoir si bien réussir. Il y a des Scènes qui semblent particulièrement destinées à travestir & à tourner en ridicule les *Pièces* de Théâtre & les *Opéra*, comme sont celles d'*Arlequin* en *Titus*, d'*Arlequin Jason*, & d'autres semblables. La grande réputation de M. Racine, & les applaudissements que le Public a donné à ses ouvrages, n'ont pas mis sa *Bérénice* à couvert de la turlupinade Italienne, & c.⁴⁵.

Campardon date de 1687 l'inscription de la devise *Castigat ridendo mores* (il fustige ou châtie les mœurs par le rire) sur la toile du Théâtre-Italien. La plupart des historiens font de la représentation de *La Fausse prude* en 1697 le point culminant de l'insolence des Italiens, car cette pièce a provoqué directement leur expulsion. Campardon toutefois date les démêlés de ce théâtre avec la police de Paris du 9 octobre 1695, à l'occasion d'une représentation de la pièce de Gherardi, *Le Retour de la foire de Bezons*, qui raille un commissaire au Châtelet. Cet historien cite ainsi une lettre de Pontchartrain, ministre de la maison du Roi, qui écrit au lieutenant-général de police de La Reynie le 8 janvier 1696, pour lui demander de convoquer les Comédiens Italiens afin

que vous leur expliquiez de nouveau que s'il leur arrive de faire quelque posture indécente ou dire des mots équivoques et quelque chose qui soit contre l'honnesteté, Sa Majesté les cassera et les renvoiera en Italie. Elle veut qu'à cet effet vous envoyiez tous les jours à la Comédie quelqu'un de confiance qui vous rendra compte de ce qui se passera affin [sic] qu'à la première contravention vous fassiez fermer le théâtre⁴⁶.

Ce n'est toutefois pas de La Reynie, mais son successeur, Voyer d'Argenson, qui se présente le 14 mai 1697 devant l'Hôtel de Bourgogne afin d'y apposer les scellés et d'informer les Comédiens Italiens que, par ordre du roi, il leur est définitivement interdit de jouer.

⁴⁵ Cité par Du Gérard, *Tables alphabétiques et chronologiques des pièces représentées sur l'Ancien Théâtre Italien*, p. xiii-xiv.

⁴⁶ Lettre citée par Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, p. xxiii.

Moureau parle de trois hypothèses qui expliquent cette disgrâce sur laquelle les textes officiels aussi bien que la presse française restent vagues, à travers des rumeurs aussi diverses que vraisemblables. Les gazettes de Hollande, dit Moureau, n'ont pas manqué de profiter de la situation: le roi, aux prises avec des difficultés financières, aurait gagné 15 000 livres de pension annuelle en expulsant les Italiens; ou il aurait décidé de les châtier pour leur indépendance d'esprit; enfin, troisième hypothèse, et il s'agit de celle qui est généralement retenue, Louis XIV aurait voulu, sur le conseil de sa maîtresse Mme de Maintenon passée subrepticement à la dévotion, empêcher la représentation de la *Finta Matrigna (La Fausse prude)*, comédie nouvelle attribuée tantôt à Fatouville, tantôt à Lenoble. Contrairement à la plupart des études sur ce sujet, Moureau soutient, avec l'appui de documents notariés, que les Italiens n'ont pas quitté Paris et qu'ils ont continué à former un groupe cohérent en espérant une mesure de grâce qui leur permettrait de rouvrir leur théâtre⁴⁷. Moureau, en conclusion, dit aussi que Louis XIV vieillissant a voulu en fait être le *seul* comédien.

Le Nouveau Théâtre-Italien

Que Luigi Riccoboni ait choisi la devise du phénix «*Io rinasco*» [je renaïs] pour orner la toile du Théâtre-Italien, réouvert finalement sous les auspices de la Régence près de vingt ans plus tard en 1716, ne relève pas de l'improvisation. La renaissance du Théâtre-Italien à Paris s'inscrit dans le contexte de la mort de Louis XIV en 1715 et la première tâche pour Philippe d'Orléans est bien de se démarquer de son éblouissant prédécesseur. C'est ainsi qu'il a demandé au duc de Parme de lui envoyer une troupe avec pour chef Luigi Riccoboni, dont la compagnie s'est fait connaître dans la péninsule. Il a mis à la disposition des «Comédiens Italiens de Mgr le Duc d'Orléans Régent» la salle du Palais-Royal en attendant que celle de l'Hôtel de Bourgogne soit rénovée⁴⁸. Le nouvel Arlequin, Tommaso Visentini, dit Thomassin, Pierre-François Biancolelli (le fils de l'ancien Arlequin) dans le rôle du troisième *zanni*

⁴⁷ Moureau, «Les Comédiens Italiens et la Cour de France», p. 77. Cet article est repris dans François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.

⁴⁸ Guy Boquet, «La Comédie Italienne sous la Régence. Arlequin poli par Paris», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 24, 2 (avril-juin 1977): 189-214.

Pedrolino ou Pierrot, non moins que l'*innamorado* Lélío incarné par Riccoboni lui-même, ont assuré le succès de cette nouvelle troupe jouant des pièces du répertoire de l'ancienne, comme *L'Heureuse surprise* présentée devant une salle comble en présence de tous les princes et princesses de sang le 18 mai 1716 au Palais-Royal⁴⁹.

C'est en cherchant à diversifier encore davantage le répertoire de pièces italiennes émaillées de scènes françaises, de pièces intégrales en français et aussi de parodies, un genre traditionnellement attaché à ce théâtre, que Riccoboni donne une chance à de jeunes auteurs comme Marivaux qui, avec des pièces comme *Arlequin poli par l'amour* (1720), *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double inconstance* (1723), va assurer la fortune de ce théâtre dans la première moitié du XVIII^e siècle⁵⁰. La présence d'actrice comme la célèbre Sylvia, la muse de Marivaux, dont on dit que jusqu'à l'âge de cinquante ans elle a pu jouer les jeunes *innamorati* d'une manière crédible, y a compté aussi pour beaucoup⁵¹. La critique sociale, la satire des mœurs de la Régence - en conformité avec la devise *Castigat ridendo mores* -, est toujours présente au sein de ces intrigues amoureuses qui effectuent l'autopsie des passions humaines. A *L'Arlequin sauvage* de Delisle de la Drevetière qui met en scène en 1721, bien avant Rousseau, un Arlequin-Huron dénonçant la corruption de la civilisation et célébrant les vertus de l'état de nature, fait écho *L'Île des esclaves* de Marivaux (1724-25), où des maîtres naufragés doivent échanger leur rôle social avec leurs valets, moins dans une perspective «jacobine», que dans l'esprit d'une autocritique et d'une réconciliation sociale fondée sur la raison⁵².

En 1723, l'année de la mort du Régent, les Comédiens Italiens ont été naturalisés français et leur nouveau mécène, Louis XV, leur a donné une pension avec le titre de Comédiens Ordinaires du Roi, ce qui les a mis sur un

⁴⁹ Voir Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, publiés par J.-E. Gueullette, Genève, Slatkine Reprints, 1976 (Paris, 1938), p. 26-27. Ce livre constitue un document intéressant pour l'étude du nouveau Théâtre-Italien entre 1716 et 1762.

⁵⁰ Voir Xavier de Courville, *Lélío premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958.

⁵¹ Voir la notice sur Sylvia, de son vrai nom Jeanne-Rose-Guyonne Benozzi (née à Toulouse vers 1701, morte à Paris en 1758) dans Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, p. 11-19.

⁵² Boquet, «La Comédie Italienne sous la Régence», p. 210. Cet auteur fournit également des repères bibliographiques sur l'œuvre de Marivaux largement étudié. En guise d'introduction on peut se référer à la préface de Jacques Scherer dans Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Seuil, 1964.

pied d'égalité avec la Comédie-Française. A l'instar de cette troupe royale, les Italiens ont été amenés à jouer à la Cour, l'automne à Fontainebleau et le printemps à Versailles, et ce sans interruption jusqu'à la Révolution⁵³.

Paradoxalement, peut-être, cette reconnaissance officielle de la part de Louis XV s'est accompagnée d'un déclin relatif dans la fréquentation parisienne du Théâtre-Italien, si bien que des difficultés financières, en dépit du succès de plusieurs de leurs parodies, ont sérieusement compromis cette entreprise au milieu du XVIII^e siècle. C'est sans doute pour cette raison qu'a été envisagée, vers les années 1760, la fusion du Théâtre-Italien avec celui de l'Opéra-Comique animé à cette époque à la Foire Saint-Germain par le couple Favart, la comédienne Mlle Chantilly reçue au Théâtre-Italien en 1752 (dite après son mariage Mme Favart) et le célèbre auteur d'opéra-comiques, Charles-Simon Favart, sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant. Le genre très important de l'opéra-comique a été développé au début du XVIII^e siècle sur les tréteaux de la foire, dans le contexte de l'application des privilèges des comédiens ordinaires du roi interdisant aux acteurs forains de parler: les comédiens forains se sont donc mis à chanter. L'opéra-comique est donc une comédie agrémentée de vaudevilles, de chansons d'abord sans musique, pour ne pas enfreindre cette fois le monopole de l'Opéra, puis éventuellement d'ariettes, c'est-à-dire de chansons accompagnées par la musique d'un orchestre⁵⁴. L'origine de ce genre est parfois aussi associée à la représentation de pièces anonymes et oubliées du XVII^e siècle, comme *La Comédie des Chansons* (1640) ou *L'Inconstant vaincu* (1660)⁵⁵. Tout en remarquant les origines plus ou moins obscures de l'opéra-comique, les historiens du théâtre estiment généralement que c'est sous la Régence que ce genre connaît son essor, notamment avec des auteurs comme Le Sage, Dorneval, Fuselier, Piron et Panard⁵⁶.

⁵³ Voir l'introduction de Clarence D. Brenner, *The Theatre Italien. Its Repertory, 1716-1793. With a Historical Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1961, p. 6.

⁵⁴ Le vaudeville est une chanson dont l'air original, devenu populaire, est appliqué à d'autres paroles. Le vers du refrain ou du premier couplet qu'on écrit en tête pour désigner l'air s'appelle le timbre; l'air lui-même est le fredon. Quant à l'ariette elle désigne tout simplement un petit air de musique joué par des instruments.

⁵⁵ C'est ce que soutient un certain La France dans la préface au *Théâtre de M. et Mme Favart*, Paris, 1763-1772; Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. iv. Il considère que la pièce *La Comédie des Chansons*, «une espèce de mosaïque composée de vaudevilles et d'airs de cours», peignant «des amours soldatesques, & une jeune fille très libertine qui se trouve grosse», est «extrêmement licencieuse, & sans mœurs, sans intérêt, sans intrigue».

⁵⁶ La plus récente histoire du théâtre et du genre de l'opéra-comique est celle de Jean Gourret, *Histoire de l'opéra-comique*, Paris, Éditions Albatros, 1983. On peut consulter aussi à ce sujet des travaux plus datés, comme ceux de Gustave Desnoiresterres, *La Comédie satirique au*

Sur la recommandation des premiers gentilshommes de la chambre du roi, la fusion du Théâtre-Italien et du Théâtre de L'Opéra-Comique est promulguée par décret royal au début de 1762. Bien qu'en principe il s'agisse du Théâtre-Italien qui absorbe l'Opéra-Comique - les Italiens ont dû racheter à l'Académie Royale de Musique le privilège détenu par l'Opéra-Comique pour les morceaux chantés et verser une pension aux entrepreneurs de ce théâtre -, le Théâtre-Italien, en offrant avec succès des opéra-comiques à ariettes (des auteurs comme Anseaume, Favart, Marmontel, Sedaine écrivent les paroles, tandis que la musique est confiée aux Duni, Grétry, Philidor, Monsigny, Dalayrac; nous y reviendrons), a été assimilé graduellement à cette pratique, jusqu'à prendre en 1793 le nom d'Opéra-Comique national.

Les historiens datent de la période de la fusion avec l'Opéra-Comique le déclin de la *commedia dell'arte* à Paris, et ce d'autant plus qu'elle est marquée par l'arrivée de Carlo Goldoni (1707-1793) au Théâtre-Italien. Après avoir abandonné une carrière de droit à Venise, Goldoni amorce celle du théâtre où il entreprend une réforme de la *commedia dell'arte*, contre la tradition des masques, de l'improvisation et des *lazzi*, au profit d'un jeu plus naturel fondé sur l'observation directe de la vie. La polémique avec Carlo Gozzi en Italie - qui défend la *commedia dell'arte* traditionnelle - a sollicité sans doute son émigration à Paris, où il est d'ailleurs invité par le Théâtre-Italien en 1761. Goldoni a pu mettre en pratique avec succès ses comédies de caractères en italien d'abord, mais aussi en français comme *Le Bourru bienfaisant* joué avec succès à la Comédie-Française en 1771. Cette pièce, bien qu'étant éloignée de la pratique traditionnelle, reprend néanmoins les types de la *commedia dell'arte*. Le jeu plus naturel préconisé par Goldoni s'inspire davantage de Térence que de Plaute. Le lien que nous avons déjà évoqué entre le théâtre de Térence et la conception du «drame bourgeois» élaborée au XVIII^e siècle autour de Diderot a fait l'objet d'un article de Pierre Frantz, qui met en relief l'apport de Goldoni dans la genèse du théâtre de Diderot et de Voltaire⁵⁷.

XVIII^e siècle, Genève, Slatkine Reprints, 1970, (Paris, 1885); Georges Cucuel, *Les Créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914; Arthur Pougin, *Figures d'opéra-comique*. *Madame Dugazon*, *Elleviou*, *Les Gavaudan*, Genève, Minkoff Reprints, 1973, (Paris, 1875) et du même auteur, pour la période qui nous intéresse plus particulièrement, *L'opéra-comique pendant la Révolution de 1788 à 1801*, Genève, Minkoff Reprints, 1973, (Paris, 1891).

⁵⁷ Pierre Frantz, «Un hôte mal attendu. Goldoni, Diderot, Voltaire», *Revue d'histoire du théâtre*, 1, 177 (1993): 55-66. L'auteur relate dans cet article la polémique, ponctuée

L'histoire de la troupe italienne à Paris s'achève le 26 septembre 1779. Un ordre émanant des premiers gentilshommes de la chambre du roi, dans la foulée de la décision de Louis XVI prise la même année de supprimer le genre italien, exige que les Comédiens Italiens qui ne sont plus requis pour jouer le répertoire des opéra-comiques et des parodies soient mis à la retraite avec pension. Antoine D'Origny, témoin de cette période, dans ses *Annales du Théâtre-Italien* publiées en 1788, nous dit:

Le Roi, par des Lettres-Patentes du 31 mars [1779], a supprimé entièrement le genre italien, & pourvu au traitement des Acteurs & Actrices qui le représentoient, en leur accordant des pensions de retraite & des gratifications honorables. Mais désirant conserver dans Paris un Spectacle qui puisse contribuer à l'amusement du Public, il a établi une nouvelle troupe qui, sous le titre ancien de *Comédiens Italiens*, représentera des Comédies françoises, des Opéras-bouffons, des pièces de chant, soit à vaudevilles, soit à ariettes & parodies; en conséquence il a permis aux Administrateurs de l'académie de Musique de faire à cette nouvelle troupe un bail pour trente années du privilège de l'Opéra comique. Il s'est déterminé d'autant plus volontiers à cet arrangement, que par le compte qu'il s'est fait rendre de l'état de ce spectacle, depuis 1762, il a remarqué que le genre des Pièces de chant y avoit fait des progrès aussi étonnans que rapides⁵⁸.

De tous les acteurs italiens, il n'y a que Carlin Bertinazzi (l'Arlequin qui s'est joint en 1742 au Nouveau Théâtre-Italien) et Camérani qui sont restés. Ce dernier abandonnant le rôle de Scapin en 1779 pour se consacrer à l'administration du Théâtre-Italien en tant que semainier perpétuel, il ne restera plus que Carlin. Des propos du *Journal des Théâtres ou le Nouveau spectateur* à ce sujet doivent être cités afin de comprendre la persistance de la pratique du théâtre à l'italienne et ce en dépit du départ de la troupe:

Le sieur Carlin Bertinazzi, reçu en l'année 1742, fait depuis 35 ans les plaisirs de Paris, dans les rôles d'Arlequin: sans les talens de cet aimable acteur, il serait presque impossible de résister à l'ennui que font éprouver les représentations des canevas italiens, remplis souvent de scènes très comiques, mais toujours étouffées par l'abondance stérile d'un dialogue froid, plein de répétitions & de trivialités. La gaîté d'Arlequin ranime, & le sieur Carlin semble la fixer près de lui par la finesse, la légèreté, l'esprit qui guident tous ses mouvemens. Pas une attitude qui ne soit vraie, pas un geste qui ne soit fin & naturel; il n'est pas possible d'être *balourd* avec plus de grâce, d'être *bête* avec plus

d'accusations de plagiat de Goldoni, entre les philosophes et le parti «anti-philosophique» animé par Fréron et Palissot.

⁵⁸ Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre-Italien. Depuis son origine jusqu'à ce jour*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, (Paris, 1788), p. 155.

d'esprit. Son masque semble s'animer, & les différentes passions lui donnent un caractère, on voit ce masque rire, pleurer...l'effroi, la surprise, la joie s'y peignent avec des nuances frappantes⁵⁹.

La retraite de Carlin est annoncée et déplorée dans *Le Journal de Paris* du 17 avril 1784. Est-ce pour autant la fin de cette pratique comme le laisse entendre la très grande majorité des études sur le Théâtre-Italien? Nous aurons l'occasion, à maintes reprises, de réaliser que le recours aux seuls documents officiels, comme des lettres patentes ordonnant le départ d'une troupe, peut s'avérer être fallacieux dans l'appréhension de la vie théâtrale. La présence d'Arlequin à Paris sous la Révolution est attestée dans *La Chronique de Paris* du 2 février 1790, à l'occasion d'un compte rendu de la pièce *Le Bon père* de Florian, et le numéro du 6 février de la même année fait l'éloge de Carlin, d'Arlequin, et d'un nouvel acteur, Marignan, qui se propose de lui succéder:

Depuis long-tems les amateurs du Spectacle & ceux qui, las de voir Thalie embeguinée de crêpes, couvert de rouge, de mouches & de pompoms, désirant retrouver au Théâtre la bonne & franche gaîté, regrettoient d'en voir disparaître un personnage aussi difficile à faire parler qu'à rendre que celui d'Arlequin. Il n'est personne qui ne se rappelle avec transports les moments délicieux que l'inimitable Carlin lui a fait passer. Cet excellent acteur ne donnoit pas à son rôle la grimace du sentiment, ni la prétention du bel esprit; & dans sa bouche, Marivaux même paroissoit naturel. Sa naïveté, sa prestance, son jeu leste, ce mélange indéfinissable de finesse & de balourdise, sa gaucherie pleine de grâce, ces mots heureux que Voltaire aimoit à citer, ses piquants à propos, le son même de sa voix, tout répondoit à l'idée que l'on se fait du personnage.[...] En conséquence, ils [les entrepreneurs du théâtre du Palais-Royal] ont déterminé M. Marignan, le seul acteur qui puisse rappeler Carlin, à concourir avec leurs acteurs à varier les plaisirs d'un public qui les aime, & dont ils méritent l'estime comme les applaudissements⁶⁰.

Les lettres patentes du 31 mars 1779 ne signifient donc en aucun cas la disparition de cette pratique théâtrale, qui a été appropriée comme on le sait par des auteurs comme Beaumarchais. Le succès de son *Mariage de Figaro* à partir du 27 avril 1784 en témoigne éloquemment. Le 26 janvier 1789 est fondé le Théâtre de Monsieur, un quatrième théâtre privilégié, qui se consacre à l'opéra italien⁶¹. Arlequin n'a jamais quitté les théâtres forains⁶² et la pratique

⁵⁹ *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau spectateur*, 10 (15 août 1777): 97.

⁶⁰ *La Chronique de Paris*, 37 (6 février 1790): 147.

⁶¹ Martine de Rougemont, «L'Europe du théâtre», *Dix-huitième siècle*, 25 (1993): 68.

⁶² Voir par exemple Robert M. Isherwood, *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

proprement dite du théâtre à l'italienne a été appropriée aussi par d'autres théâtres, notamment à la suite de la loi votée par l'Assemblée nationale constituante le 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres. Cette loi, comme nous le verrons en détail plus tard, a entraîné la multiplication des scènes parisiennes, dont certaines se sont consacrées au théâtre à l'italienne; ainsi pour le Théâtre des Variétés Amusantes comme le rapporte le *Journal des Spectacles* en pleine Terreur:

Zoroastre, canevas italien en deux actes par le citoyen Lazzari, représenté pour la première fois le samedi 5 octobre l'an deuxième de la république. Ce canevas, a le défaut de tous les canevas, il offre des longueurs, des scènes mal filées, on y parle pas toujours un français bien épuré, on y dit pas toujours des choses bien délicates; mais c'est un canevas, et on ne doit jamais perdre de vue que les acteurs improvisent.[...] Le citoyen Lazzari qui est inépuisable dans ce genre d'ouvrages & qui peut déjà beaucoup ajouter au scénario de l'ancien théâtre Italien, joue avec le plus grand agrément dans ces canevas les rôles d'Arlequin. On le voit avec d'autant plus de plaisir, qu'il sait comme le célèbre Dominique tous les sauts, culbutes, tours d'adresse, de force, &c., qu'il les emploie fort à propos dans ses pièces; & qu'ils produisent tout l'effet qu'il peut en attendre, parce qu'il y excelle & qu'il est le seul Arlequin à Paris qui se soit adonné à ce genre souvent très surprenant⁶³.

Les personnages de la *commedia dell'arte* apparaissent aussi sporadiquement sur la scène du Théâtre de l'Opéra-Comique national - ci-devant Théâtre-Italien -, comme le valet Gilles lors d'une offrande à la patrie donnée également en pleine Terreur⁶⁴. Outre au Théâtre des Variétés Amusantes dont nous venons de parler, la pratique du théâtre à l'italienne est attestée au Théâtre Montensier, au Théâtre de la Cité-Variétés, au Théâtre des Variétés, au Théâtre des Amis des Arts, au Théâtre de la Gaîté et, surtout, au théâtre du Vaudeville fondé en 1792 par Radet, Barré et Desfontaines. Le *Journal Littéraire* donne un compte rendu de la pièce *Santeuil et Dominique* jouée au Théâtre du Vaudeville le 11 novembre 1796, qui témoigne de la persistance de cette pratique et souligne par ailleurs que les opéra-comiques représentés au ci-devant Théâtre-Italien ont pu revendiquer eux aussi la célèbre devise *Castigat Ridendo Mores* :

Ce sont quelques anecdotes de la vie de Santeuil, liées par une sorte d'intrigue. Dominique, le célèbre Arlequin, vient demander à Santeuil, des vers latins, pour mettre au bas de son portrait. Le poète le reçoit brusquement et finit par le chasser. L'acteur se promet de lui jouer quelques tours de son art et se présente à lui, déguisé successivement en joueur gascon, en musicien bergamasque, en pénitente au confessionnal,

⁶³ *Le Journal des Spectacles*, 98 (8 octobre 1793): 781-2.

⁶⁴ Voir le compte rendu du *Journal des Spectacles*, 101 (11 octobre 1793): 799-803.

enfin en Arlequin. Sous ce dernier habit, Santeuil le prend pour le diable. Dominique profite de sa frayeur, frappe le poète de sa batte, de sa sangle, se fait reconnoître à l'Arlequin de St-Victor, par le Santeuil de la comédie, le met en bonne humeur, et vient à bout d'obtenir de lui sa devise qu'on lit encore au Théâtre-Italien: Castigat ridendo mores. Cette pièce a fort bien réussi⁶⁵.

En dépit de toutes les mesures de censure et de propagande inhérentes à la période révolutionnaire, la persistance et donc la popularité du Théâtre-Italien à Paris, comme lieu et comme pratique, a motivé notre intention d'analyser son rôle dans la vie politique de cette période. La «théâtromanie» du XVIII^e siècle a fait l'objet de nombreuses études de la part des historiens du théâtre et aussi des dix-huitiémistes en général qui sont souvent prompts à chercher et à reconnaître le reflet des «Lumières» ou des principes de la Révolution, selon le cas, dans la production dramaturgique de cette période⁶⁶. Nous verrons, à la lumière de notre étude de la pratique théâtrale au cours des prochains chapitres, que cette interprétation appelle les plus grandes nuances. Mais préalablement à l'exposé de notre argumentation proprement dite, nous allons revenir en terminant sur cette «théâtromanie» du XVIII^e siècle, afin de situer le Théâtre-Italien dans le cadre plus vaste de la vie théâtrale parisienne de cette période.

«Jamais peut être on a tant aimé le spectacle que durant ces années brillantes et sombre», a dit Max Aghion dans une vaste synthèse portant strictement sur Paris⁶⁷; en parlant de Paris, mais aussi des provinces en France, Jacques Truchet: «Il n'y a pas de commune mesure entre ce que nous a laissé le théâtre du XVIII^e siècle et ce qu'il fut. Il a passionné les foules, il a soulevé les plus vives querelles»⁶⁸; à propos cette fois de l'Europe occidentale dans son ensemble, Francisco Lafarga: «En dépit des différences entre les pays, on peut parler de véritable effervescence théâtrale au XVIII^e siècle. La marque la plus visible en est, sans doute, la multiplication tant des théâtres publics que des

⁶⁵ *Journal Littéraire*, 14 (15 novembre 1796): 63-4.

⁶⁶ Voir par exemple Robert Niklaus, «La propagande philosophique au théâtre au siècle des lumières», dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 26, Genève, Institut et musée Voltaire, 1963, p. 1223-261; Raymond Trousson, «Le Théâtre tragique grec au siècle des Lumières», dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 155, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, p. 2113-136; Henri Lagrave, «Le Théâtre en 1778», *Dix-huitième siècle*, 11 (1979): 29-42; et, plus récemment, Elisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage*, Paris, PUF, 1998 et Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

⁶⁷ Max Aghion, *Le Théâtre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie de France, 1964.

⁶⁸ Jacques Truchet, introduction au *Théâtre du XVIII^e siècle*, 2 volumes, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1974, vol. 1, p. xv.

salles ou des scènes privées»⁶⁹. La «théatromanie» des Lumières est certes un lieu commun, que nous avons au reste évoqué en introduction, mais l'attention que semble monopoliser la culture écrite, la presse et les philosophes, chez les historiens dix-huitiémistes nous invite à y revenir encore.

La Comédie-Française est sans doute, parmi les trois théâtres privilégiés, celui qui domine, ne serait-ce que par sa réputation et le prestige attaché à Molière qui reste au XVIII^e siècle encore l'un des auteurs les plus joués sur cette scène. En dépit cependant de ce statut, de la renommée de ses acteurs et actrices (Mlle Lecouvreur, Mlle Clairon et Lekain, le grand interprète de Voltaire) et de la splendeur d'une nouvelle salle construite par les architectes Peyre et Wally dans le goût néo-classique et inaugurée en 1782 - l'actuel Odéon - la Comédie-Française a connu à cette époque une «grave désaffection»⁷⁰. Il est vrai que de 1770 à 1782 la Comédie-Française a dû se contenter de la salle des machines des Tuileries (la même salle qui sera occupée par la Convention en 1793!), en attendant l'achèvement des travaux de l'Odéon. À l'inauguration de cette salle, des spectateurs ont pu aussi déplorer la nouveauté remarquable que constitue l'installation de places assises dans le parterre⁷¹.

Si le triomphe du *Mariage de Figaro* en 1784-5 a pu dédommager la Comédie-Française de cette désaffection du public, les luttes entre les partis philosophique et anti-philosophique qui se transposent sur cette scène (comme en témoigne en 1760 *Le Café ou l'Écossaise* de Voltaire qui réplique à la pièce *Les Philosophes* de Palissot jouée quelques mois auparavant), ainsi que les rivalités entre les comédiens et les auteurs ont compromis sérieusement sa fortune dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Lors de la période révolutionnaire une scission importante surviendra au sein de ce théâtre. L'acteur François-Joseph Talma, une vedette de la capitale surtout depuis la représentation de la tragédie *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier le 4 novembre 1789, a quitté, en raison de ses convictions révolutionnaires, le Théâtre de la Nation (ci-devant Comédie-Française) en avril 1791. Avec

⁶⁹ Francisco Lafarga, «Théâtre», dans *Le Monde des Lumières*, sous la direction de Vincenzo Ferrone et Daniel Roche, Paris, Fayard, 1999, p. 203-13.

⁷⁰ Voir Truchet, introduction au *Théâtre du XVIII^e siècle*, volume 1, p. xvi, qui cite les propos du critique Laharpe: «non seulement Melpomène, muse de la Tragédie, mais Thalie, muse de la comédie (entendons de la haute comédie, souligne Truchet), s'y désolent».

⁷¹ Cette nouveauté a inspiré bien entendu les travaux fort stimulants, dont nous avons déjà parlé en introduction, de Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

d'autres acteurs et actrices de ce théâtre (Grandmesnil, les Dugazon, Mme Vestris et Mlle Desgarcins), il s'est installé au Théâtre-Français rue de Richelieu, formant ainsi ce que l'on nommera l'aile rouge de la Comédie-Française. L'aile noire, correspondant aux comédiens plus conservateurs de ce théâtre, sera quant à elle persécutée à partir de 1792 et éventuellement, en 1793, proprement arrêtée. La Comédie-Française ne sera à nouveau réunie qu'en 1799.

Le second théâtre privilégié, soit l'Académie Royale de musique ou l'Opéra, installé depuis 1770 près du Palais-Royal où il demeurera jusqu'à l'incendie de 1781 entraînant son transfert sur le Boulevard Saint-Martin, a connu lui aussi des moments difficiles dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les triomphes de Rameau dans la première moitié de ce siècle ont été compromis par la fameuse querelle des bouffons à partir de 1753 (nous aurons aussi l'occasion d'y revenir) et les vicissitudes de la Révolution lui en feront voir de toutes les couleurs: de 1794 à 1802 la salle de l'Opéra est transformée en salle de réunion. Le Théâtre National des Arts, ci-devant Académie Royale de musique, sera relocalisé rue de la Loi (ci-devant rue de Richelieu, en face de la Bibliothèque nationale de France). C'est à cet endroit que se produira l'assassinat du duc de Berry le 13 février 1820 entraînant la fermeture puis la destruction de cette salle en guise d'expiation. L'Opéra retournera sur le boulevard Saint-Martin, en attendant les jours meilleurs de l'Opéra Garnier sous la troisième République⁷².

Aux antipodes des théâtres privilégiés, le Théâtre-Italien étant le troisième de cette catégorie, se retrouvent les théâtres de foire et de boulevards, dont l'importance dans la vie théâtrale de cette période ne doit pas être sous-estimée. Les deux grandes foires parisiennes, la Foire Saint-Laurent, se tenant l'été près de la porte Saint-Martin (à l'emplacement actuel de la gare de l'Est), et la Foire Saint-Germain, sur la rive gauche, près de l'Église du même nom au début de l'année, peuvent être considérées, selon les termes de Truchet, comme des «hauts lieux du théâtre» au XVIII^e siècle. La précarité même de ces lieux de théâtre, voire leur illégalité, leurs ruses et leurs audaces, leur ont assuré un

⁷² Voir Guiseppe Radicchio et Michèle Sajous d'Oria, *Les Théâtres de Paris pendant la Révolution*, traduit de l'italien par Laura Casati et Françoise Lenoir, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1990, p. 56 et p. 93.

succès appréciable et ce auprès de toutes les couches de la population⁷³. Outre le genre de l'opéra-comique dont nous avons parlé, les théâtres forains ont également donné le jour aux théâtres de boulevards au milieu du siècle, qui se sont établis sur des fortifications désaffectées et transformées en lieu de promenade⁷⁴.

Enfin, bien qu'ils s'agissent de théâtres privés, ce qui du point de vue de notre concept d'esprit public est moins pertinent, un panorama de la vie théâtrale parisienne au XVIII^e siècle ne saurait être complet sans des considérations sur le phénomène des théâtres de société. Il s'agit d'une forme de théâtre pratiquée dans les collèges, aux armées, en campagne ou en garnison, mais surtout dans les somptueuses demeures des aristocrates, dont les membres de la famille royale, comme Marie-Antoinette à Trianon (où a été jouée une représentation du *Barbier de Séville* mettant en scène la reine dans le rôle de Rosine et le comte d'Artois, futur Charles X, dans celui de Figaro lui-même) ou encore des financiers, comme Charles Lenormand dans sa propriété d'Étioles, où Beaumarchais a fait ses premières armes en y donnant des parades⁷⁵. La figure dominante du théâtre de société au XVIII^e siècle à Paris, selon Truchet qui considère par ailleurs ce phénomène comme étant le «secteur le plus vivant et le plus moderne de la vie théâtrale» de cette période, reste le Duc d'Orléans (le petit fils du Régent et le père de Philippe-Égalité) qui a offert sa protection à des dramaturges importants comme Charles Collé, dont nous aurons l'occasion de reparler⁷⁶.

À travers le foisonnement de cette vie théâtrale au XVIII^e siècle, Truchet, en isolant la décennie révolutionnaire, parle de l'appel à la sensibilité comme étant le véritable dénominateur commun du théâtre de cette période. Ni l'ordre des structures dramatiques, ni les contenus idéologiques, dit cet historien du théâtre, ne peuvent être considérés comme un facteur d'unité⁷⁷. Dans ce

⁷³ Truchet, introduction au *Théâtre du XVIII^e siècle*, volume 1, p. xviii.

⁷⁴ La meilleure synthèse sur ce sujet reste à notre avis le livre de Robert M. Isherwood, *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York, Oxford University Press, 1986. On peut consulter aussi à ce sujet un court mais très stimulant texte de Jacques Scherer, *Théâtre et Anti-Théâtre au XVIII^e siècle*, «An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford on 13 February 1975», Oxford, Clarendon Press, 1975.

⁷⁵ Voir Scherer, *Théâtre et Anti-Théâtre au XVIII^e siècle*, p. 21. La parade à l'origine est une petite farce burlesque que les acteurs forains ont l'habitude de jouer devant l'entrée de leur salle, avant la représentation principale, afin d'attirer les badauds.

⁷⁶ Truchet, introduction au *Théâtre du XVIII^e siècle*, volume 1, p. xx.

⁷⁷ Ibid., p. xlvii.

siècle marqué par la philosophie du sensualisme, le théâtre, dont la nature offre pour ainsi dire une pâture à chacun des cinq sens, a certes constitué une pratique culturelle nettement dominante. L'ère des Révolutions, comme nous le verrons, loin de compromettre ce foisonnement, l'a au contraire accru dans un contexte socio-politique qui constituera, à partir du prochain chapitre, la trame de notre étude.

Chapitre second

Les auteurs et les intrigues

L'évolution des genres au Théâtre-Italien

Dans une lettre au censeur dramatique Crébillon le jeune concernant le projet de réunion de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Italien rédigée en 1761, un an exactement avant que cette fusion ne soit réalisée, L. B. de Schosne décrit le répertoire du Théâtre-Italien en annonçant d'emblée que bientôt ce théâtre n'aura plus d'italien que le nom:

C'est une singulière chose que ce Théâtre Italien. Un étranger, à la simple lecture de l'inscription qui est sur la porte, imagineroit n'y entendre que des drames Italiens. Point du tout: il pourroit fort bien demeurer six mois à Paris sans entendre une seule comédie Italienne. Car les pièces en cette langue ne se jouent que les mardis & les vendredis. Or ces deux jours sont consacrés à l'Opéra par les gens du bon ton, ou par ceux qui se piquent d'en être¹.

Les canevas improvisés en italien se retrouvent donc encore sur ce théâtre en 1761 qui en propose tout de même deux fois par semaine. L. B. de Schosne ne souhaite pas tant que les canevas improvisés disparaissent, mais plutôt qu'ils soient offerts désormais en langue française; une langue qui domine globalement à cette époque le répertoire du Théâtre-Italien: «En récompense on y joue beaucoup en françois. Le nombre des acteurs nationaux l'emporte sur celui des étrangers, & les pièces françoises sont les seules qui y réussissent», à telle enseigne selon de Schosne, que ce théâtre peut être considéré en fait comme «un second théâtre françois»².

L. B. de Schosne souhaite que le Théâtre-Italien abandonne les canevas italiens, ce qui agirait comme prélude à la fusion avec le théâtre de l'Opéra-Comique jouant exclusivement en français. Mais il ne veut pas pour autant porter préjudice aux acteurs italiens «qui ont tout sacrifié pour venir nous

¹ L.B. de Schosne, *Lettre à Monsieur Crébillon sur les spectacles de Paris dans laquelle il est parlé du projet de réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne*, La Haye, (s. éd.), 1761, p. 9.

² Ibid.

amuser». De Schosne, en cherchant à justifier l'établissement à Paris d'un «théâtre de pur agrément», propose de conserver les comédies italiennes à l'impromptu, à condition d'y apporter de «très grands changements»: qu'elles soient jouées en français par les acteurs italiens «qui se plieront à rendre leurs rôles à l'impromptu dans notre langue», sans quoi «on fera un sort à ceux qui n'y pourront réussir». Cet «arrangement», selon de Schosne, fera en sorte que les acteurs italiens «ne seront point renvoyés dans leur patrie, & le public aura la satisfaction d'entendre ce qu'on lui jouera»³.

À travers l'élaboration de ce projet de fusion entre le Théâtre-Italien et l'Opéra-Comique qu'il soumet au censeur dramatique Crébillon, de Schosne récapitule ainsi la composition du répertoire du Théâtre-Italien en 1761. Ce répertoire est formé de six genres distincts: 1- des parodies chantées; 2- des parodies récitées; 3- des «comédies françoises en un acte, assez plaisantes, mais en petit nombre»; 4- des «comédies françoises en trois actes, aussi bonnes qu'elles sont mal jouées»; 5- des «tragi-comédies en petit nombre, & dans le même cas de leurs pièces en trois actes», c'est-à-dire aussi bonnes qu'elles sont mal jouées; 6- des «comédies italiennes non écrites, & qui se jouent à l'impromptu». La réforme ou la fusion que propose de Schosne se traduit comme suit: désormais le répertoire du Théâtre-Italien-Opéra-Comique serait composé de trois genres, soit d'abord, 1- des pièces françaises à l'impromptu, en deux actes, à laquelle sera substituée une parodie récitée, «quand quelque tragédie nouvelle y donnera l'occasion»; 2- des farces françaises apprises de mémoire en un acte, correspondant à ce qu'il a nommé précédemment «des comédies françoises en un acte, assez plaisantes, mais en petit nombre»; 3- un genre opérant la fusion des parodies chantées et des opéra-comiques. Le tout, dit de Schosne, «suivi d'un ballet»⁴. Par conséquent les comédies italiennes impromptues ainsi que les tragi-comédies en trois actes disparaîtraient du répertoire du Théâtre-Italien. Ceci correspond effectivement, en gros, au répertoire de ce théâtre après la fusion de 1762.

L'auteur de cette lettre insiste bien cependant pour que soit conservé, à condition d'être francisé, le genre des pièces jouées à l'impromptu, qu'ignore les théâtres privilégiés en France. «Il est étonnant, dit-il, que la nation

³ Ibid., p. 12.

⁴ Ibid.

françoise, qui se distingue d'une manière si brillante du côté du théâtre, ne connoisse point la comédie en impromptu». Mais il s'agit d'un genre que l'on retrouve néanmoins à Paris sur les tréteaux de la Foire: «La fureur que l'on a montrée pour les parades du rempart en est une preuve bien certaine». Ce «misérable batelage», selon les termes de Schosne, pourrait cependant être d'une grande utilité pour les auteurs: «Ils y feroient essayer des canevas qu'ils se proposeroient d'écrire, & souvent ils y prendroient des idées sur l'art de filer le dialogue». Il offre ensuite l'exemple de l'efficacité, du point de l'illusion théâtrale, du jeu d'acteurs italiens rompus à la pratique *all'improvviso*:

Combien de fois Coraline & Arlequin, dans des scènes où ils étoient absolument dans l'enthousiasme de leur situation, n'ont-ils pas dit des choses que bien des auteurs auroient voulu trouver; ces scènes sur-tout où ils peignoient des brouilleries d'amans ou des querelles d'époux. Ils se livroient à toute la vérité de leur action. Rien n'étoit plus vif, plus piquant & plus naturel⁵.

Par la suite de Schosne propose d'effectuer un échange entre la Comédie-Française et le nouveau Théâtre-Italien fusionné avec celui de l'Opéra-Comique; échange qui consiste essentiellement dans la répartition entre ces deux théâtres des farces bouffonnes et des comédies un peu plus relevées. En d'autres termes, les tragi-comédies et les comédies françaises en trois actes du Théâtre-Italien seraient attribuées à la Comédie-Française, qui en retour donnerait «ces grosses farces qu'on y voit quelquefois, & qui sont indignes de la majesté de cette scène». De Schosne propose donc des échanges de répertoire, ainsi la comédie en trois actes de *Timon le Misanthrope* de Delisle de la Drevetière jouée normalement au Théâtre-Italien serait donnée à la Comédie-Française qui en échange offrirait les *Fourberies de Scapin* de Molière, afin de montrer que ni l'un ni l'autre de ces deux théâtres privilégiés ne perdrait au change. Il y aurait donc désormais à Paris, parmi les théâtres privilégiés, un «spectacle tout de musique pour les amateurs de cet art», c'est-à-dire l'Académie Royale de musique ou l'Opéra, un «spectacle pour la Tragédie et la bonne comédie», soit la Comédie-Française, et finalement un spectacle «d'agrément & de frivolité, où l'on pourra rire, entendre des chansons & voir des danses», donc le Théâtre-Italien fusionné avec le théâtre de l'Opéra-Comique, jusque-là non privilégié. Cette fusion entre le Théâtre-Italien et celui de l'Opéra-Comique s'opérerait tant au niveau du répertoire que des comédiens, dont les meilleurs

⁵ Ibid., p. 15.

sujets de ce dernier s'associeraient à la troupe des Comédiens Italiens ordinaires du roi⁶.

En 1776, dans son *Journal des Théâtres*, Le Fuel de Méricourt parle du répertoire du Théâtre-Italien comme étant composé de deux genres principaux (les quatre autres genres mentionnés par de Schosne étant ici considérés comme mineurs), c'est-à-dire des comédies italiennes à l'impromptu, où la langue italienne semble encore utilisée contrairement à ce qu'a souhaité de Schosne, et des opéra-comiques, notamment depuis la fusion de 1762. Si ce critique condamne la persistance de ces pièces à l'italienne, «Il y a déjà longtemps que le Français est dégoûté des Scapino, des Lélío, des Argentina, des Dottore, des Scaramouches, & de tous ces êtres chimériques qui disent & ne font jamais que des bêtises», en revanche il apprécie l'opéra-comique, un genre qui «n'est pas tout-à-fait dénué de mérite, & n'est pas si *prodigieusement aisé*», contrairement à ce que semble donc avoir soutenu d'autres critiques⁷.

Rappelons que par «opéra-comique» on entend à l'époque un genre lyrique composé d'airs chantés avec ou sans accompagnement d'orchestre (vaudeville sans orchestre, ou ariette avec orchestre) alternant avec des dialogues parlés. Le Fuel de Méricourt mentionne quelques auteurs d'opéra-comiques sur lesquels nous reviendrons, comme Marmontel et surtout Charles-Simon Favart, qui a fait la renommée du théâtre de l'Opéra-Comique. Favart en a assuré la direction à partir de 1758 et, après la fusion de 1762 avec le Théâtre-Italien, il restera pendant dix ans l'un des principaux auteurs de ce spectacle, jouissant, selon les termes du *Dictionnaire des lettres françaises*, «d'un succès européen», dont on «a peine à imaginer aujourd'hui la réputation, [...] trop universellement vanté de son temps, puis trop dénigré»⁸. C'est d'ailleurs ce qu'évoque avec emphase Le Fuel de Méricourt en parlant de ce genre important du Théâtre-Italien qu'est l'opéra-comique: «On fera difficilement croire à un homme de bon sens, qu'un genre qui s'est emparé de tous les théâtres de l'univers, soit un genre sans mérite»⁹.

⁶ Ibid., p. 17.

⁷ *Le Journal des Théâtres*, 1 (1er avril 1776): 30.

⁸ *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIIIe siècle*, notice sur Favart, p. 475-6.

⁹ *Le Journal des Théâtres*, 1 (1er avril 1776): 32.

Levacher de Charnois, le successeur de Le Fuel de Méricourt au *Journal des Théâtres* en 1777¹⁰, permet de définir l'évolution de tous les genres qui composent le répertoire du Théâtre-Italien dans les deux dernières décennies de l'Ancien Régime. Dans un premier article intitulé «Du genre qui convient réellement à votre Théâtre», Levacher de Charnois témoigne d'une dérive du répertoire du Théâtre-Italien vers ce qu'il nomme le «genre héroïque». Selon lui ce genre, s'inspirant de sujets tirés de l'histoire, cherche «avec trop de sérieux et d'effets imposants» à illustrer les exploits de la nation. Il remarque par ailleurs que le public tourne parfois en dérision ces tentatives d'«ennoblissement» du répertoire; nous y reviendrons au chapitre quatre sur le public. Levacher de Charnois reconnaît qu'il s'agit là d'une tendance propre aux spectacles en général, c'est-à-dire le passage du divertissement populaire au spectacle épuré et ennobli, à mesure que les «gens les plus distingués» les fréquentent, mais, dit-il, «il est des bornes qu'il ne faut pas franchir». En offrant en exemple le mérite des musiciens et des auteurs d'opéra-comiques comme Sedaine, il conclut que le Théâtre-Italien ne devrait pas trop s'éloigner du genre qui a fait sa réputation et que le but premier de ce théâtre doit rester celui: «d'amuser par des saillies & par un style simple & varié»¹¹. Confondre sur une même scène le genre héroïque et le genre comique pose en effet certains problèmes et ce particulièrement de la part des comédiens, qui peuvent difficilement incarner successivement et avec vraisemblance des héros et des bouffons. Nous y reviendrons cette fois au chapitre trois.

À l'instar de son prédécesseur Le Fuel de Méricourt, Levacher de Charnois prononce un fervent éloge de l'auteur Favart, à travers lequel il suggère le genre qui convient réellement au Théâtre-Italien:

Personne n'a mieux connu, que ce charmant écrivain, le genre qui convient à votre théâtre. Opéra-Comique, Parodies, Comédies lyriques, Pastorales, tout ce que cet homme, auquel on rend trop peu de justice, a écrit, imité ou parodié pour votre scène, porte avec lui l'empreinte du goût le plus agréable; variant sans cesse un style séducteur, il passe tour à tour du plaisant au comique, du comique aux impressions tendres du sentiment le plus doux. Sa critique est légère, fine, délicate, & fait sourire l'auteur même, dont il a relevé les défauts; ses situations sont vraies, bien amenées & intéressantes, sans entraîner après elle une sensation pénible & douloureuse; aussi gai que décent, aussi sensible que spirituel,

¹⁰ C'est avec Levacher de Charnois que ce journal prendra le titre de *Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*.

¹¹ *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*, 1 (1er avril 1777): 43.

on croirait que les grâces conduisaient sa plume, après avoir échauffé son génie¹².

Si nous voyons Levacher de Charnois stigmatiser dans ce premier article les airs trop sérieux que semble se donner le Théâtre-Italien à la fin des années 1770, dans le second article de cette série, il lui reproche au contraire de présenter de «misérables farces italiennes». Lorsque ce théâtre propose, en 1777 toujours, la pièce *Arlequin Hulla* de Dominique et Romagnesi, il dit certes espérer que les comédiens remettent «plus souvent des pièces de ce genre», mais souhaite par contre qu'il abandonne «ces misérables farces italiennes que nous voyons incessamment se reproduire»¹³. Le comique, comme le genre sérieux, a donc des bornes assez mal définies ou définies très subjectivement, qu'il ne faut pas moins respecter. Quoi qu'il en soit, ces critiques nous permettent de constater la très grande diversité du répertoire du Théâtre-Italien, en même temps que ses fluctuations.

Six numéros plus tard, mais toujours en 1777, Levacher de Charnois distingue, à l'intérieur du genre de l'opéra-comique joué au Théâtre-Italien, les pièces à vaudevilles des pièces à ariettes. Il remarque que celles-là déclinent au profit de celles-ci et il le déplore, tout en reconnaissant des mérites à ces deux catégories de l'opéra-comique. Les opéra-comiques à vaudevilles conviennent davantage aux «ouvrages purement d'esprit», c'est-à-dire qui renferment des épigrammes, des dialogues «piquants», ou «remplis de sel». Les opéra-comiques à ariettes, eux, s'accordent aux intrigues plus sérieuses et sentimentales, mais qui ne doivent pas pour autant verser dans le drame, ce nouveau genre du XVIII^e siècle défendu et illustré notamment par Diderot et Mercier:

Je crois que sans admettre précisément le *Drame*, on peut convenir que le coeur a quelquefois besoin de sentimens qui l'inquiètent & le tourmentent: on a quelquefois besoin de pleurer, & le plaisir de la gaîté acquiert de nouveaux charmes par sa comparaison même avec celui que donnent les pleurs, car ils font leur plaisir. Un homme s'est toujours bien porté, une légère indisposition lui fait connaître le prix de la santé. Le Vaudeville ne peut donc convenir qu'à l'extrême gaîté, qu'à des petits sujets: ce sont de jolies minuties qu'on encadre avec goût, où l'on emploie un pinceau fleuri, des couleurs fraîches; réservons une touche plus forte, plus mâle, plus sérieuse, pour des pièces d'un genre plus élevé, pour des comédies à intrigues & à situations. Le Vaudeville

¹² Ibid.

¹³ *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*, 2 (15 avril 1777): 88.

convient sur-tout aux ouvrages purement d'esprit. C'est une manière plus mesurée de débiter une pensée, & qui en fait mieux sentir le sel. La musique & ses accompagnements empêcheraient souvent de bien distinguer l'Épigramme. Pour la musique il ne faut que des situations; pour le vaudeville, il ne faut que de l'esprit, la situation y seroit affaiblie, comme la saillie perdrait dans la musique¹⁴.

Dans le numéro suivant¹⁵, Levacher de Charnois poursuit ses recommandations aux comédiens du Théâtre-Italien en parlant des parodies, autre genre important attaché traditionnellement au répertoire de ce théâtre, mais qui au goût du critique n'est pas joué assez fréquemment. Il leur propose de parodier d'abord des classiques du répertoire théâtral français qui, même s'ils ne sont plus joués, sont toujours présents à l'esprit: «il est des sujets si connus, que quoiqu'on ne les donne pas, ils sont toujours présents à l'esprit. Thésée, Armide, Hypermnestre, Castor & Pollux, & même plusieurs traits de l'histoire romaine qui prêteraient à des parodies très plaisantes, pourraient être portés sur votre théâtre». Puis il leur suggère de «parodier les ouvrages du jour. Tragédie, Opéra, Comédie, même, tout sera facilement tourné en ridicule & en Parodie chez une Nation qui, par caractère, plaisante sur tous les événemens de la vie, & met en chansons & en vaudevilles jusqu'à ses malheurs».

De la même manière, il réclame aussi du Théâtre-Italien qu'il propose des pantomimes, un genre traditionnellement associé aussi à ce lieu de théâtre, mais qui semble également être en déclin à cette époque. «Qu'il est affligeant de voir qu'un genre de spectacle aussi estimé dans l'antiquité soit perdu pour nous, & relégué sur les Théâtres de la Foire. [...] Audinot, Nicolet, sans acteurs, sans musique, avec quelques médiocres décorations, ont su faire courir tout Paris pour voir leurs pantomimes». Il nous permet en outre de constater que les ballets, présentés à la fin des spectacles au Théâtre-Italien, «où l'on ne reste que pour laisser écouler la foule, & dans lesquels, malgré les peines qu'ils [les danseurs du Théâtre-Italien] se donnent, ils seront toujours bien inférieurs aux talents distingués de l'Opéra», n'ont pas constitué un aspect très heureux de leur répertoire. Levacher de Charnois, en suggérant aux comédiens du Théâtre-Italien d'abandonner les ballets au profit des pantomimes, souligne avec raison que ces derniers forment un genre susceptible d'être entendu véritablement par toutes les catégories de spectateurs:

¹⁴ *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*, 8 (15 juillet 1777): 370-2.

¹⁵ *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*, 9 (1er août 1777): 29-30.

L'action muette convient également à tous les états, à tous les caractères. L'homme sensible, le philosophe, l'ignorant, le noble, l'artisan, dans ce silence que la musique seule remplit, fait parler les acteurs en lui-même, comme il parlerait. Chacun y attribue son style, ses passions. Tout le monde est content. L'imagination ajoute encore quelquefois: on ne fait dire aux personnages que ce qu'il faut qu'ils disent pour nous intéresser. Eh! quel est l'auteur assez heureux pour oser espérer de deviner ainsi ce qui pourrait convenir absolument à chacun!¹⁶.

Dans le dernier article de cette longue série, Levacher de Charnois apporte des considérations sur les «pièces françaises sans ariettes», correspondant à ce que de Schosne a appelé les comédies françaises en trois actes. Il s'agit notamment des pièces de Marivaux, qui semblent avoir été délaissées aussi à cette époque par le Théâtre-Italien, non moins d'ailleurs que par la Comédie-Française: «Vous ignorez votre opulence, Messieurs, ou au moins vous la négligez. Vous possédez en propre des pièces charmantes de Marivaux, de Boissy, &c.». Enfin, le critique définit avec clarté le répertoire propre du Théâtre-Italien à la fin des années 1770: nous verrons que l'histoire ultérieure de ce théâtre démentira ce critique quant au déclin du genre de l'opéra-comique: «Parodies, Pantomimes, Comédies Italiennes, Françaises; voilà leur patrimoine. L'Opéra Comique n'est qu'un accessoire: dans huit ans le privilège finit; & s'il se séparerait, où en seraient messieurs les Italiens?»¹⁷.

Ce «patrimoine» ou ce répertoire du Théâtre-Italien est donc composé à la fin de la décennie 1770, non plus des six genres dont a parlé de Schosne en 1761 (1-parodie chantée, 2- parodie récitée, 3- comédie française en trois actes, 4- comédie française en un acte, 5- tragi-comédie et 6- impromptus italiens), mais des cinq genres suivants: 1- parodie, 2- pantomime, 3- comédie italienne improvisée, 4- comédie française mémorisée (un ou trois actes) et 5- opéra-comique. De ce répertoire de la fin des années 1770, des genres comme celui des pantomimes et des comédies italiennes improvisées s'estomperont graduellement, notamment avec les lettres patentes du 31 mars 1779, dont nous avons parlé au chapitre précédent, et surtout avec la mort de Carlin survenue le 6 septembre 1783¹⁸. Ces genres seront adoptés parfois par d'autres théâtres lors de la Révolution, notamment au Théâtre du Vaudeville fondé en 1792, mais pour ce

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*, 10 (15 août 1777): 95.

¹⁸ Voir le chapitre premier, p. 49, et Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (Paris, 1880), notice sur Charles-Antoine Bertinazzi, dit Carlin, p. 46.

qui est du Théâtre-Italien, la mutation décisive, outre peut-être un certain regain pour la parodie dont témoigne par exemple le *Journal de Paris* en 1780¹⁹ et qui restera de toute manière au programme tout au long de notre période, reste la prééminence qu'acquerra le genre de l'opéra-comique supplantant même les comédies récitées en langues françaises. C'est pour cette raison que le Théâtre-Italien prend le 5 février 1793 le nom de l'Opéra-Comique national.

Il s'agit d'une mutation sans doute inévitable depuis la fusion avec le Théâtre de l'Opéra-Comique en 1762 et surtout depuis les lettres patentes du 31 mars 1779 qui précisent, nous le rappelons, que le Théâtre-Italien représentera uniquement les genres suivants: «des comédies françoises, des pièces de chant, soit à vaudevilles, soit à ariettes [les deux catégories d'opéra-comiques], & des parodies». C'est dans ces mêmes lettres officielles qu'est d'ailleurs souligné que ce «genre des Pièces de chant [les opéra-comiques] y avoit fait des progrès aussi étonnans que rapides»²⁰.

Les auteurs du Théâtre-Italien

Afin d'effectuer le choix des auteurs et des pièces jouées sur le Théâtre-Italien entre 1770 et 1799 sur lequel s'appuiera notre analyse, nous avons opté pour un critère de discrimination péremptoire: celui du succès, correspondant à l'époque selon les historiens du théâtre à douze représentations et plus annuellement²¹. Un survol rapide du répertoire du Théâtre-Italien²² permet de constater son ampleur considérable et l'inutilité de considérer chacune des pièces jouées sur cette scène pendant une période de trente ans. La discrimination du succès nous permet de réduire la taille démesurée de ce corpus à un échantillon représentatif d'une soixantaine de pièces écrites par une trentaine d'auteurs. Nous donnons la liste des pièces de ce répertoire représentatif en annexe III.

¹⁹ *Abrégé du Journal de Paris*, (3 novembre 1780): 1562, à propos de la parodie de *La Veuve du Malabar* de Lemierre réalisée par Pariseau et intitulée *La Veuve de Cancale*.

²⁰ Voir le chapitre premier, note 59, p. 49.

²¹ André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution*, p. 493.

²² À partir de Clarence D. Brenner, *The Theatre Italien, its Repertory, 1716-1793*, Berkeley, California University Press, 1961, pour la période 1770-1793, et, pour la période 1793-1799, Emmet Kennedy *et al.*, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Wesport, Greenwood Press, 1996. Voir aussi notre introduction p. 18-21.

Trois auteurs dominant nettement le palmarès des pièces à succès jouées sur le Théâtre-Italien au cours de la période 1770-1799: il s'agit de Charles-Simon Favart, Michel-Jean Sedaine et Jean-François Marmontel, sur lesquels notre attention se portera d'abord plus spécifiquement. De ces trois auteurs, il revient sans doute à Favart de recevoir les premières considérations. Il donnera son nom à la salle du Théâtre-Italien appelée à partir de 1794 le Théâtre Favart²³.

Charles Simon Favart est né et a vécu à Paris entre 1710 et 1792. Fils d'un pâtissier, il a pratiqué ce métier pendant quelques années après des études au collège Louis-le-Grand, où il a commencé à composer des vers et des pièces à vaudevilles. Si sa première pièce intitulée *Les Deux jumelles* représentée à la Foire Saint-Germain date d'aussitôt que 1734, sa carrière d'auteur dramatique commence véritablement dans les années 1740 avec le succès de sa pièce *La Chercheuse d'esprit* (1741), son mariage (le 12 décembre 1745) avec une actrice reçue au Théâtre-Italien en 1752, Mlle Chantilly, qui est aussi auteur dramatique, et la direction d'une troupe de comédie itinérante qui accompagne le maréchal de Saxe jusqu'en 1750²⁴.

Il s'agit peut-être de l'auteur le plus caractéristique du Théâtre-Italien, comme au reste l'ont évoqué les critiques du *Journal des Théâtres* en 1776-7, en ce sens qu'il a composé à la fois pour le Théâtre de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Germain, puis pour le Théâtre-Italien lui-même lors de la fusion de 1762. Favart épouse le genre de l'opéra-comique développé au début du XVIII^e siècle, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, ainsi que la parodie auquel elle est associée dès ses débuts et qui forme une autre spécificité du Théâtre-Italien.

L'époque où écrit Favart a pu être qualifiée de «second âge de l'opéra-comique»²⁵. En fait, Favart accompagnera désormais tous les âges de l'opéra-comique, le troisième correspondant à la cohabitation avec le genre poissard développé conjointement par Favart et Vadé; le quatrième appelé celui des pièces à ariettes, de la musique s'ajoutant aux vaudevilles uniquement chantés

²³ Voir Guiseppe Radicchio et Michèle Sajous D'Oria, *Les Théâtres de Paris pendant la Révolution*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1990, p. 63.

²⁴ *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, notice sur Favart, p. 475.

²⁵ Voir la préface au *Théâtre de M. et Mme Favart*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 (Paris, 1763-1772), rédigée par un certain La France, p. ix.

auparavant²⁶, où apparaît la figure importante de Sedaine. Il semblerait que l'opéra-comique à ariettes soit né dans le contexte de la représentation de parodies d'opéra, comme celle de Favart intitulée *Hyppolite & Aricie* parodiant l'opéra du même nom en 1742²⁷.

Avec plus de 150 compositions, Favart a joué pendant plus de trente ans au XVIII^e siècle d'une renommée s'étendant partout en Europe²⁸. Parmi notre sélection de pièces à succès jouées sur le Théâtre-Italien entre 1770 et 1799, Favart a composé d'abord, juste avant *La Chercheuse d'esprit* qui lance sa carrière d'auteur dramatique en 1741, la pièce *La Servante justifiée* (opéra-comique en un acte en vaudevilles mêlés de prose), en collaboration avec Barthélemy Christophe Fagan et représentée pour la première fois sur le théâtre de la Foire Saint-Germain en 1740. Dans la première partie de sa véritable carrière, où il travaille pour le maréchal de Saxe, il compose *Acajou* (opéra-comique en trois actes, à vaudevilles mêlés de prose, et représenté pour la première fois à la Foire Saint-Germain en 1744) et *Les Nymphes de Diane* (opéra-comique en un acte en vers libres mêlés de vaudevilles) représenté d'abord sur le théâtre de Bruxelles en 1747, puis à Paris, à la Foire Saint-Laurent en 1753.

L'apogée de sa carrière correspond à la période qui s'étend de 1751 à 1762, où s'effectue dans les opéra-comiques cette transition des vaudevilles aux ariettes, et qui voit aussi la fameuse querelle des bouffons opposant «Picciniste» et «Gluckiste»²⁹. En 1753 Favart écrit pour le Théâtre-Italien *Les Amours de Bastien et Bastienne*, parodie du *Devin du village* de Rousseau (joué comme intermède à l'Académie Royale de musique), mais qui ne fait pas partie de notre sélection. En 1761 il écrit pour le Théâtre-Italien *Soliman second* (comédie en trois actes en vers libre, sous-titrée parfois *Les Trois sultanes*) qui deviendra un des grands succès de ce théâtre. La fusion en 1762 avec le Théâtre de l'Opéra-Comique, que Favart dirige depuis 1758, n'a donc rien eu de

²⁶ Rappelons que par vaudeville on entend une chanson dont l'air original, devenu populaire, est appliqué à d'autres paroles. Le vers du refrain ou du premier couplet qu'on écrit en tête pour désigner l'air s'appelle le timbre. L'air lui-même est le fredon.

²⁷ La France, préface au *Théâtre de M. et Mme Favart*, p. xvii.

²⁸ Voir à ce sujet, outre le *Dictionnaire des lettres françaises*, p. 476, Alfred Iacuzzi, *The European Vogue of Favart. The Diffusion of the Opéra-Comique*, New York, AMS Press, 1978 (1932).

²⁹ On peut consulter à ce sujet la thèse de Louissette Reichenburg, *Contribution à l'histoire de la «Querelle des Bouffons»*, New York, AMS Press, 1978 (Philadelphie, 1937).

déroutant pour cet auteur, qui écrit en 1762 pour le Théâtre-Italien un autre grand succès, *Annette et Lubin* (comédie en un acte, en vers libres mêlés d'ariettes composées par Martini). Suivent en 1765 *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes* (comédie en un acte en prose mêlée d'ariettes composée par Blaise); en 1766 *La Fête du château* (divertissement en prose mêlé de vaudevilles ou d'ariettes parodiées); en 1769 *Rosière de Salency* (comédie en trois actes en prose mêlée d'ariettes composées en 1769 par Philidor et en 1774, à la reprise, par Grétry)³⁰. Favart meurt paisiblement en 1792, sans que nous puissions réellement savoir quel a été son sentiment à l'égard de la Révolution, qui n'a aucunement compromis le succès de ses pièces en marge de la vie politique tumultueuse de cette période.

À l'instar de Favart, Michel-Jean Sedaine, son contemporain, né à Paris en 1719 et mort en 1797, se distingue par le succès que ses nombreuses pièces ont connu sur la scène du Théâtre-Italien. Comme Favart également, Sedaine semble avoir témoigné d'une indifférence relative face à la Révolution, à laquelle il ne prend aucune part, si ce n'est parfois pour aider des victimes de la persécution révolutionnaire³¹. Il est frappant en fait de constater les similitudes entre Favart et Sedaine, non seulement à l'égard du genre de l'opéra-comique auquel ils se sont consacrés en faisant la fortune du Théâtre-Italien, mais aussi à l'égard de leurs vies: si Favart a été un pâtissier-poète, Sedaine quant à lui est appelé parfois le maçon-poète; ce qui évoque bien entendu leurs origines modestes. Favart et Sedaine se sont bien sûr fréquentés de leur vivant et si ce dernier n'a pas joui d'une aussi grande renommée que l'auteur de *La Chercheuse d'esprit*, il a néanmoins, grâce à la protection d'un entrepreneur architecte, Buron, le grand-père du peintre David et surtout celle du magistrat Le Comte, pu se ménager des relations privilégiées. Il a été en contact en effet avec d'Alembert et Diderot et les oeuvres dramatiques de ce dernier, ainsi que ses théories sur le drame bourgeois, les rapprochent considérablement. Son

³⁰ Cette chronologie des pièces de Favart est tirée de Auguste Font, *Favart. L'Opéra-Comique et la Comédie-Vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1894; Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 337-351. *Le Dictionnaire dramatique* de Chamfort, offre les mêmes renseignements aux entrées correspondant à chacune de ces pièces.

³¹ *Dictionnaire des lettres française. Le XVIIIe siècle*, notice sur Sedaine, p. 1233-4. Il faut noter ici que l'auteur de la notice se montre particulièrement sévère sur Sedaine, tout en reconnaissant le succès qui a été le sien de son vivant. «Quelques contemporains n'ont pas craint de parler de son génie», mais «depuis, on en a beaucoup rabattu, tout en conservant à cette oeuvre dramatique une place privilégiée qu'elle ne mérite pas et qu'elle doit principalement à une ingénieuse adaptation au talent de ses collaborateurs musicaux: Philidor, Monsigny, surtout Grétry, mais aussi Duni, Laborde, Chardini, Bianchi».

ascension sociale est assez étonnante: outre ses relations avec les philosophes ou les Encyclopédistes, qu'exprime sa fameuse pièce *Le Philosophe sans le savoir* jouée avec succès à la Comédie-Française en 1765, Sedaine a obtenu la charge de secrétaire perpétuel de l'Académie d'architecture. Ceci lui a permis de lancer la carrière du petit-fils de son ancien protecteur, le peintre Jacques-Louis David. Enfin, Sedaine a été nommé à l'Académie française en 1786, à la faveur de relations entretenues avec l'impératrice Catherine de Russie et la reine Marie-Antoinette elle-même³².

Fréron, dans *L'Année littéraire* de 1776 à l'occasion de la publication de oeuvres dramatiques de Sedaine en quatre volumes, se montre comme à son habitude assez critique envers Sedaine et ce d'autant plus que cet auteur est lié au «parti philosophique». Il reconnaît toutefois, à travers un article d'une longueur appréciable, certaines qualités à l'oeuvre théâtrale de Sedaine qui expliquent son succès incontesté au XVIII^e siècle. Fréron a visé juste en remarquant que les oeuvres dramatiques de Sedaine sont avant tout faites pour être jouées et qu'elles perdent beaucoup à la lecture du fait d'incohérence ou de négligence de style:

Le public connoît déjà, Monsieur, la plupart des pièces qui sont contenues dans ce recueil; les amateurs du théâtre Italien les savent presque par coeur, &, sans doute, il faut qu'elles renferment des beautés réelles, puisque les spectateurs ne se lassent point de les applaudir. Mais ces beautés sont plus sensibles à la représentation qu'à la lecture, & M. Sedaine est un des auteurs dramatiques qui devoit fuir avec le plus de soin le grand jour de l'impression. Très exercé dans l'art de tracer un plan, & de couper des scènes, il n'a eu en vue, dans ses compositions, que l'effet théâtral, & il a négligé prodigieusement la partie du style³³.

Le premier volume des oeuvres de Sedaine est composé d'opéra-comiques joués autrefois sur les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, mais qui font partie depuis du répertoire du Théâtre-Italien. Le critique remarque avec condescendance, à propos de ces premiers opéra-comiques de Sedaine, qu'«ils se sentent un peu des lieux où ils ont été d'abord représentés, & pour lesquels ils étoient faits»³⁴. Fréron parle ensuite de l'opéra-comique *On ne s'avise jamais de tout*, composé par Sedaine en 1761 et joué à la Foire Saint-Laurent. Il s'agit d'un des grands succès du Théâtre-Italien lors de notre période, ce qu'évoque aussi le critique: «un des meilleurs opéra-comiques de M. Sedaine»³⁵. *Le Roi*

³² Ibid., p. 1234.

³³ *L'Année littéraire*, (1776): 104-33. Cf. p. 104.

³⁴ Ibid., p. 119.

³⁵ Ibid.

et le fermier, joué au Théâtre-Italien en 1762, est aussi un autre grand succès de ce théâtre, mais Fréron, en le comparant à *La Partie de chasse de Henri IV* de Collé (ces deux pièces sont inspirées de celle de l'auteur anglais Robert Dodsley, *The King and the Miller of Mansfield*, 1737; nous y reviendrons), se montre beaucoup plus sévère.

Selon Fréron, le chef d'oeuvre de Sedaine reste la comédie à ariettes *Rose et Colas* composée pour le Théâtre-Italien en 1766, «plan régulier, intrigue simple & intéressante, caractère pris dans la nature, tout concourt à la perfection de cette petite pièce»³⁶. Elle représente un autre grand succès de la période 1770-1799: même chose pour *Le Déserteur*, comédie en trois actes mêlée d'ariettes jouée pour la première fois au Théâtre-Italien en 1769, mais que critique ainsi Fréron: «*Le Déserteur* peut encore être cité comme un exemple du tort que la musique peut faire à la marche d'une pièce de théâtre»; en revanche poursuit-il «les irrégularités & les invraisemblances qui se rencontrent dans la fable de cette pièce sont heureusement réparées par le grand pathétique qui en résulte»³⁷. Les grands succès de Sedaine sur la scène du Théâtre-Italien se poursuivent après la publication de ses oeuvres. Il s'agit de *Les Femmes vengées*, un opéra-comique de 1775; de *Félix, l'enfant de la forêt*, opéra-comique de 1777 et surtout de *Richard Coeur-de-Lion*, célèbre opéra-comique de 1784, dont le succès a contribué sans doute à son admission à l'Académie française deux ans plus tard. Il est certes singulier que cet auteur dramatique à succès du XVIII^e siècle reçoive aujourd'hui si peu d'attention de la part des biographes³⁸.

Un troisième auteur important à avoir assuré le succès du Théâtre-Italien entre 1770 et 1799 a sans doute bénéficié d'une postérité plus bienveillante: il s'agit de l'homme de lettres Jean-François Marmontel. Ce poète, auteur dramatique, philosophe, conteur, mémorialiste, est né à Bort le 11 juillet 1723 et mort à Abbeville le 31 décembre 1799. Il appartient donc à la même génération que Favart et Sedaine et nous pourrions dire aussi qu'il partage la modestie des origines sociales: au pâtissier-poète et au maçon-poète s'ajouterait ainsi le

³⁶ Ibid., p. 125.

³⁷ Ibid., p. 129.

³⁸ À notre connaissance, la seule biographie existante de Sedaine est celle de E. Guieysse-Frères, *Sedaine. Ses Protecteurs et ses amis*, Paris, Flammarion, s. d. (fin XIX^e siècle). De courtes indications biographiques figurent aussi dans la notice de Georges D'Heylli, Michel-Jean Sedaine, *Théâtre*, Paris, 1877, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 9-36.

tailleur-poète³⁹. Après des études chez les Jésuites de Mauriac et une courte carrière de professeur de philosophie à Toulouse, toujours chez les Jésuites, Marmontel, après une prise de contact avec Voltaire, s'installe à Paris à l'instigation de ce dernier en 1745. «Comme il arrive toujours à cette époque pour les jeunes gens en mal de littérature», dit la notice du *Dictionnaire des lettres françaises*, c'est vers le théâtre et plus particulièrement la tragédie qu'il amorce sa carrière d'hommes de lettres. Après des succès et des échecs il obtient de Mme de Pompadour la charge de secrétaire des bâtiments et aussi le privilège du *Mercury*, qui lui confère la responsabilité de la gestion et de la partie littéraire de ce célèbre journal fondé par Jean Donneau de Visé en 1672. Marmontel y publie notamment des contes qui formeront le recueil intitulé *Contes moraux*, transformés ensuite en opéra-comiques avec la collaboration de Grétry. Ces contes inspireront aussi plusieurs autres auteurs dramatiques qui effectueront des adaptations pour la scène, comme Favart justement avec le conte *Annette et Lubin* joué au Théâtre-Italien en 1762⁴⁰.

Nommé à l'Académie française en 1763, Marmontel a joui lui aussi d'une grande renommée à son époque. La publication de son roman didactique *Bélisaire* en 1767, un traité politique destiné à Louis XV, et surtout la censure exercée par la Sorbonne, lui a attiré une véritable renommée européenne comparable cette fois à celle de Favart⁴¹. Ce dernier et Marmontel, et pourquoi pas Sedaine, se sont sans doute cotoyés autour du Théâtre-Italien, puisque l'auteur des *Contes moraux* a écrit avec Grétry de nombreux opéra-comiques qui sont devenus des grands succès à ce théâtre. *Le Huron*, tout d'abord, que Marmontel a tiré cette fois d'un conte de Voltaire (une comédie en deux actes mêlée d'ariettes représentée au Théâtre-Italien pour la première fois en 1768); *Lucile* (comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, en 1769); *Zémir et Azor*, (comédie-ballet en quatre actes et vers mêlée de chants et de danses, en 1771), ainsi que *La Fausse magie* (comédie en deux actes mêlée de chants, en 1775). En outre, Marmontel a composé également les livrets de deux opéras, *Didon* en

³⁹ *Dictionnaire des lettres françaises*, notice sur Marmontel, p. 843. Au contraire des auteurs précédents, Marmontel ne semble pas avoir exercé l'occupation de son père.

⁴⁰ Sur la carrière de Marmontel à la direction du *Mercury de France* entre 1758 et 1767, voir Jacques Wagner, *Marmontel journaliste et le Mercury de France*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975. Wagner souligne que le parti des philosophes, dont Voltaire, s'est réjoui de la nomination de Marmontel au *Mercury de France* annonçant un «antidote contre les poisons de Fréron». Cf. p. 25.

⁴¹ John Renwick, *La Destinée posthume de Jean-François Marmontel (1723-1799)*. *Bibliographie critique*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, 1972, p. 16.

1783 et *Pénélope* en 1785, en confiant la musique à Piccinni; ce qui lui vaut ainsi de prendre part à la célèbre querelle des bouffons opposant le camp de ce musicien italien à celui de Gluck⁴².

À cette production déjà importante, il faut ajouter celle d'historiographe de France à partir de 1771 (il a rédigé notamment une histoire de la Régence), des articles pour l'*Encyclopédie*, dont celui intitulé «Déclamation» auquel nous aurons l'occasion de revenir, et bien entendu ces célèbres *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*, rédigés à partir de 1793 et publiés en 1807. De l'avis du *Dictionnaire des lettres françaises* : «Poète, il ne dépassa pas les limites de la médiocrité; auteur dramatique, il ne fut qu'un pâle imitateur de Voltaire»⁴³. Seuls ses *Mémoires* méritent l'indulgence de la postérité. Quoiqu'il en soit, ce n'est pas bien sûr pour redécouvrir des génies oubliés que nous nous intéressons à ces auteurs, mais bien pour cultiver la connaissance historique de leur époque. Nous pouvons remarquer en ce qui concerne l'histoire de la Révolution, à laquelle ses *Mémoires* se rattachent plus particulièrement, que Marmontel a adopté une attitude de prudence, à l'instar de Sedaine encore et sans doute de beaucoup d'autres. Après une retraite à la campagne lorsqu'en 1792 la Révolution amorce son cycle de radicalisation, il se fait toutefois élire au Conseil des Anciens en 1797, sous le Directoire, qui annule cependant son élection lors du coup d'État du 18 Fructidor⁴⁴.

Si les sources se font souvent rares pour ces trois auteurs importants du Théâtre-Italien, que dire des auteurs mineurs, mais qui ont néanmoins contribué grandement eux aussi au succès qu'a connu ce théâtre entre 1770 et 1799? Ainsi, Louis Anseaume (né et mort à Paris, 1721-1784), un souffleur au Théâtre-Italien qui a été aussi sous-directeur de l'Opéra-Comique et qui a collaboré avec Favart⁴⁵. Le Théâtre-Italien lui doit *Le Soldat magicien* (opéra-comique en un acte, avec des ariettes composées par Philidor et représenté d'abord à la Foire Saint-Laurent en 1760); *Mazet* (comédie en deux actes avec des ariettes de Duni, tirée du conte de Lafontaine, elle a été jouée sur la scène des Italiens en 1761); *Les Deux chasseurs et la laitière* (comédie en un acte mêlée d'ariettes de Duni et jouée sur cette même scène en 1763); *La Clochette*

⁴² *Dictionnaire des lettres françaises*, notice sur Marmontel, p. 844.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Pour de plus amples considérations sur Marmontel on peut consulter S. Lenel, *Un Homme de lettres au XVIIIe siècle. Marmontel*, Paris, 1902, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

⁴⁵ C'est tout ce que mentionne la courte notice du *Dictionnaire des lettres françaises*, p. 67.

(comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes de Duni toujours, représentée au Théâtre-Italien en 1766) et *Le Tableau parlant* (comédie en un acte, en vers, musique de Grétry cette fois, donnée sur la même scène pour la première fois en 1769).

Jacques-Marie Boutet dit Monvel (Lunéville, 1745; Paris, 1811), un sociétaire de la Comédie-Française, a néanmoins travaillé pour le Théâtre-Italien, qui lui doit notamment *Les Trois fermiers* (comédie en deux actes, en prose, de 1777); *Sargines ou l'élève de l'amour* (comédie en quatre actes, en prose, avec musique, jouée en 1789); *Raoul, sire de Créqui* (opéra-comique de 1789) et une pièce de circonstance en 1790: *Le Chêne patriotique*. Il a composé de nombreuses pièces, dit le *Dictionnaire des lettres françaises*, «bien construites, mais d'un style médiocre, qu'il sut faire applaudir»⁴⁶. Antoine-Alexandre-Henri Poinciset (Fontainebleau, 1735; Cordoue 1769) est lui aussi presque complètement oublié aujourd'hui, malgré qu'il ait contribué d'une manière fort significative aux recettes du Théâtre-Italien. Ce théâtre lui doit *Le Sorcier* (comédie en deux actes, en prose, avec des ariettes de Philidor, jouée aux Italiens et 1764) et surtout *Tom Jones* (tiré du roman de Henry Fielding, 1765, comédie en trois actes, en prose, avec des ariettes de Philidor jouée en 1765 pour la première fois). *Tom Jones* représente sans doute l'un des plus grands succès du Théâtre-Italien entre 1770 et 1799⁴⁷.

Enfin beaucoup d'autres auteurs ont évidemment écrit des pièces à succès pour le Théâtre-Italien, parfois seulement une ou deux, comme Jean-François Cailhava de l'Estandoux (1731-1813), qui a connu le succès avec *Le Tuteur trompé* (ou dupé, comédie en cinq actes en prose jouée d'abord à la Comédie-Française en 1765, puis aux Italiens) et aussi *Le Cabriolet volant ou Arlequin Mahomet*, un canevas donné aux Italiens en 1770⁴⁸; François-Georges Fouques-Deshayes dit Desfontaines (1733-1825), avec *Le Droit du seigneur*, (comédie en trois actes de 1783); Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey (1727-1800), avec *Les Deux avarés* (comédie en deux actes, mêlée

⁴⁶ Ibid., courte notice sur Monvel, p. 937-8.

⁴⁷ Ibid., courte notice sur Poinciset p. 1046.

⁴⁸ Ibid., courte notice sur Cailhava p. 249. Il faut noter ici que cette notice signale une très longue notice sur cet auteur dans la biographie Michaud et que par ailleurs elle omet de mentionner le canevas *Arlequin Mahomet*, que Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, p. 190, attribue à Cailhava. Nous reviendrons ultérieurement au rôle de cet auteur pendant la Révolution.

d'ariettes de Grétry et jouée à partir de 1770)⁴⁹. Jean-François Guichard (1731-1811), qui se disait l'élève de Piron a composé *Le Bûcheron ou les trois souhaits*, (comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes de Philidor, jouée aux Italiens en 1763); Michel Guyot de Merville (1696-1755), *L'Apparence trompeuse* (comédie en un acte en prose jouée pour la première fois en 1744)⁵⁰; Pierre-René Lemonnier (1731-1796), auteur du *Maître en droit* (opéra-comique en deux actes, en vers, musique de Monsigny, joué d'abord à la Foire Saint-Germain en 1760, puis au Théâtre-Italien) et du *Cadi dupé* (opéra-comique en un acte joué au Théâtre-Italien en 1761)⁵¹.

Un traitement particulier doit être réservé aux auteurs de pièces de circonstance qui, comme nous le verrons, s'imposent dans le répertoire du Théâtre-Italien à partir de l'avènement de Louis XVI en 1774. Le premier auteur en lice dans cette catégorie est Barnabé Farmian de Rozoy dit Durosoi (1743-1792), auteur d'*Henri IV*, drame lyrique en trois actes, en prose, avec des ariettes de Martini, joué pour la première fois en 1774 à l'avènement de Louis XVI. Cette pièce a été jouée au Théâtre-Italien à plusieurs reprises, mais seulement lors de deux *circonstances* précises: d'abord, à l'avènement de Louis XVI et plus spécifiquement dans le contexte où ce dernier a rappelé les parlementaires exilés par Maupeou (novembre 1774 à janvier 1775), puis en octobre 1789, dans les circonstances révolutionnaires des journées d'octobre⁵². Il va de soi qu'à la faveur de la radicalisation de la Révolution, ces pièces de circonstance se multiplieront, d'abord de gré puis de force, comme nous le verrons, mais du point de vue du répertoire global peu de ces pièces de circonstance peuvent être considérées comme des succès⁵³. Quelques

⁴⁹ Ibid., p. 480. La notice pour cet auteur est un peu plus importante. On signale qu'après des études au collège Louis-le-Grand cet auteur a connu le succès à la Comédie-Française avec sa pièce *L'Honnête criminel ou l'Innocence reconnue* en 1767 relatant la piété filiale et les épreuves du protestant nîmois Jean Fabre condamné aux galères en 1756. Choiseul l'aurait par la suite libéré. Enfin, cet auteur qui a survécu à la Révolution aurait contribué à l'effervescence pamphlétaire de 1789 par un *Mémoire adressé au roi et à l'Assemblée nationale sur quelques abus*.

⁵⁰ Ibid., p. 580. La courte notice sur Guyot de Merville signale aussi le «triomphe» de sa pièce *Le Consentement forcé* jouée en 1738 à la Comédie-Française. Il semble que cela ait été les deux seuls succès de cet auteur dramatique qui, après une vaine tentative de réconciliation avec Voltaire, se serait suicidé dans les eaux du lac de Genève.

⁵¹ Ibid., très courte notice sur Pierre-René Lemonnier, p. 734.

⁵² Ibid., p. 1138. La courte notice sur de Rosoy, qui précise encore une fois qu'il s'agit d'un auteur dont les oeuvres «ne s'élèvent jamais au-dessus de la médiocrité», tout en reconnaissant qu'il «eut beaucoup de succès et fut membre de plusieurs académies», souligne également qu'il a défendu courageusement Louis XVI après la fuite de Varennes et que pour cette raison il a été guillotiné en 1792.

⁵³ Un tableau du répertoire analytique de Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in*

exceptions toutefois mériteront d'être signalées. Le problème ici, du point de vue de l'étude des auteurs, est que si nous pouvons connaître le contenu de leurs pièces à partir de comptes rendus ou parfois même de réimpressions, les renseignements sur leurs auteurs, qui ont connu pour ainsi dire un succès de circonstance confiné dans une très courte période, parfois quelques mois voire quelques semaines seulement, sont très pauvres. Une exception remarquable toutefois: celle de Fabre d'Églantine.

Né à Carcassonne en 1750, mort à Paris sur l'échafaud en 1794, Fabre d'Églantine est l'auteur d'une pièce de circonstance à succès jouée au Théâtre-Italien en 1791 qui s'intitule *Le Convalescent de qualité ou l'Aristocrate*. Son nom véritable est Philippe François Nazaire Fabre, mais fier d'avoir remporté le prix de l'Églantine d'or aux Jeux Floraux de Toulouse, il prend le nom qui est familier à tous les historiens de la Révolution. Fabre d'Églantine a connu le succès aussi sur la scène du Théâtre-Français, notamment avec sa comédie en cinq actes *Le Philinte de Molière*, jouée en 1790. Mais c'est davantage comme homme politique que l'historiographie révolutionnaire a retenu son nom. En 1789, il entre en relation avec Danton qui, devenu ministre de la justice, le prendra comme secrétaire. Élu député de Paris à la Convention nationale, puis membre du Comité de salut public à partir du 26 mars 1793, Fabre d'Églantine est associé aux dantonistes et il partagera leur sort sur les tréteaux de la guillotine en avril 1794 lors du «drame de germinal». L'héritage le plus important de ce député-poète reste bien entendu sa contribution majeure à la réalisation du calendrier républicain⁵⁴.

Les autres auteurs des pièces de circonstance dont nous parlerons, Bouilli (*Pierre-le-Grand*, en 1790), Desforges (*Jeanne d'Arc à Orléans*, 1790) Fievée (*Les Rigueurs du cloître*, en 1790 toujours), Hoffmann (*Euphrosine ou le tyran corrigé*, en 1790, puis *Le Brigand* en 1795), Lebrun-Tossa (*Arabelle et Vascos ou Les Jacobins de Goa*, en 1793), Lesur (*La Veuve du républicain ou Le Calomniateur*, en 1793), Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières (*Camille*

Revolutionary Paris, montre en effet que, parmi les pièces censurées par le Comité de salut public entre 1793 et 1794, plusieurs figurent tout de même dans le palmarès des 50 pièces les plus jouées entre 1789 et 1799, et, inversement, qu'aucune des pièces de circonstance autorisées par ledit Comité n'y figure; ce qui a fait dire aux auteurs de ce répertoire, comme nous l'avons vu en introduction, que le théâtre révolutionnaire a été plutôt rabelaisien que robespierriste. Cf. p. 90.

⁵⁴ Voir la notice sur Fabre d'Églantine dans *Le Dictionnaire des lettres françaises*, p. 469-70.

ou *Le Souterrain*, en 1791 et *Le Corsaire*, en 1793) et Sewrin (*Les Mariniers de Saint-Cloud*, en 1799), n'ont pas joué de rôle politique comparable, ni surtout légué d'héritage symbolique de l'envergure du calendrier républicain, si bien, qu'outre des notices nécrologiques, ils ont laissé peu de prise au travail de l'historien⁵⁵. Ceci dit, des auteurs plus connus dont nous avons parlé, comme Sedaine, ont aussi écrit de ces pièces de circonstance lors de la Révolution.

En terminant, il faut aussi parler de Marivaux qui offre cette fois à l'historien la difficulté inverse: une profusion accablante d'études sur cet auteur dramatique, le seul avec Beaumarchais au XVIII^e siècle à échapper à l'anathème de médiocrité jeté sur tous les autres par les «littéraires» du XX^e siècle. *Le Dictionnaire des lettres françaises* consacre plus de vingt pages à cet auteur (né et mort à Paris, 1688-1763) issu, en contraste avec les Favart, Sedaine et Marmontel, d'une famille «descendue de la robe dans la finance»⁵⁶. Certes à partir de 1744, Marivaux, qui comme on l'a vu au chapitre précédent a fait ses premières armes sur la scène des Italiens notamment auprès de sa «muse», l'actrice Sylvia, peut être considéré davantage comme un auteur de la Comédie-Française. Il a fait jouer en 1744 sa première pièce à la Comédie-Française, *La Dispute*. Toutefois, il a aussi contribué au succès du Théâtre-Italien entre 1770 et 1799 avec ses «classiques», *Les Jeux de l'amour et du hasard* (1730); *Les Fausses confidences* (1736) et *L'Épreuve* (1740), quoiqu'en disent parfois les historiens qui parlent du peu d'estime qui lui aurait été réservé de son vivant⁵⁷.

Cette question des pièces de Marivaux jouées au Théâtre-Italien, bien après que cet auteur soit attaché à la Comédie-Française, nous permet d'appréhender, afin de clore cette section sur les auteurs, celle de leurs droits face aux éditeurs et aux entrepreneurs de spectacle. Il s'agit d'une question très importante pour cette époque, qui a entraîné des mutations significatives à cet égard et ce bien entendu dans la foulée du vaste mouvement de redéfinition de la société que constitue la Révolution française.

⁵⁵ Ce «peu de prise» est même un euphémisme, car les différents dictionnaires biographiques de la Révolution, pas plus que le *Dictionnaire des lettres françaises*, ne sont ici d'aucun secours. Rien ne figure sur ces auteurs dans Roger Caratini, *Dictionnaire des personnages de la Révolution*, Paris, Belfond Pré-aux-Clercs, 1988; Claude Manceron, *La Révolution française. Dictionnaire biographique*, Paris, Renaudot, 1989. Le dictionnaire de Caratini offre une courte notice sur Joseph Fiévée (1767-1839), imprimeur de *La Chronique de Paris*, mais nous ne pouvons établir qu'il s'agisse de l'auteur dramatique en question.

⁵⁶ *Le Dictionnaire des lettres françaises*, notice sur Marivaux, p. 820-43. Cf. p. 820.

⁵⁷ Marivaux, *Théâtre complet*, préface de Jacques Scherer, présentation et notes de Bernard Dort, Paris, Seuil, 1964. Cf. préface de Scherer p. 7.

La formation de la Société des auteurs dramatiques en 1777, sous les auspices de Sedaine et de Beaumarchais, ainsi que les luttes qu'a continué de mener ce dernier en faveur des droits des auteurs au cours des années précédant et aussi pendant la Révolution, ont fait l'objet d'articles et de travaux récents⁵⁸. Jacques Boncompain souligne que ces péripéties autour de la rivalité séculaire entre les auteurs et les comédiens qui présentent leurs oeuvres sur scène concernent davantage la Comédie-Française. Au Théâtre-Italien, singulier cas parmi les théâtres privilégiés, les auteurs conservent en effet la propriété de leurs oeuvres à vie; ce qui explique d'ailleurs selon cet auteur qu'à partir des années 1770 beaucoup de dramaturges ont fait plus volontiers appel à ce théâtre⁵⁹. En revanche, la Comédie-Française paie davantage les auteurs⁶⁰.

Si la formation de la Société des auteurs dramatiques en 1777 amorce le processus de défense des droits des auteurs, c'est bien la fameuse loi du 13 janvier 1791 votée par l'Assemblée nationale constituante, et à laquelle nous reviendrons avec beaucoup de détails au chapitre cinq, qui marque la défaite de la Comédie-Française. D'abord, parce que suivant l'article 2 du décret en question, «Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans & plus, sont une propriété publique, & peuvent, nonobstant tous anciens privilèges, qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement»⁶¹. Ceci implique, à la faveur de la prolifération des théâtres engendrée par l'article 1 de ce décret, que la Comédie-Française perd un privilège, voire un monopole important. En ce qui concerne sa rivalité avec les auteurs, le décret du 13 janvier 1791, dans un premier temps, suscite la protestation des auteurs. Si la représentation des ouvrages protégés est subordonnée à une autorisation préalable de son auteur ou de son ayant droit, une réserve favorise la Comédie-Française: «les actes qui auraient été passés entre des Comédiens et des Auteurs vivants, ou des Auteurs

⁵⁸ Il s'agit de Sean A. McMeekin, «From Beaumarchais to Chénier: The *droits d'auteurs* and the Fall of the Comédie-Française, 1777-1791», dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, n° 373, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, p. 235-371. Voir aussi Jacques Boncompain, «La Chasse aux lois. Il court, il court, Beaumarchais», *Revue de la société d'histoire du théâtre*, 161 (1989): 56- 82. Du même auteur on peut consulter aussi *Auteurs et comédiens au XVIIIe siècle*, Paris, Perrin, 1976.

⁵⁹ Boncompain, «La Chasse aux lois...», p. 57 et p. 60.

⁶⁰ Ibid., p. 61.

⁶¹ Voir les *Archives parlementaires*, 22: 214, séance du 13 janvier 1791, et aussi *Les Spectacles de Paris et de toute la France ou calendrier historique et chronologique des Théâtres*, ci-devant *L'Almanach Royal*, 42e partie pour l'année 1793, qui reproduit les décrets de 1791. Nous y reviendrons au chapitre cinq.

morts depuis moins de cinq ans, seront exécutés»⁶². Boncompain montre que les comédiens à cette occasion n'ont pas manqué d'évoquer une autre loi importante de l'époque, soit la loi Le Chapelier interdisant les coalitions (14 juin 1791), afin de miner la légitimité des réclamations des auteurs à travers *leur* Société des auteurs dramatiques⁶³.

Un décret du 19 juillet 1791, explicatif de celui du 13 janvier dernier, précise et renforce les droits des auteurs. Dans un premier temps, la même journée où ce décret explicatif est voté, est signé un traité général en ce qui concerne les pièces en musique, ce qui touche le Théâtre-Italien tout particulièrement: «les auteurs des oeuvres en musique recevront, après déduction de 700 livres à titre de frais, le neuvième ou le douzième des recettes, suivant qu'il s'agit de pièces en trois ou deux actes»⁶⁴. Puis, c'est l'Assemblée nationale elle-même le 19 juillet 1791 (après avoir débattu, dans un autre ordre d'idées, de l'inviolabilité du roi!, suite à la fuite de Varennes), qui prend le parti des auteurs à travers ce décret explicatif. Ce dernier explique que l'autorisation écrite de l'auteur est nécessaire, même pour les oeuvres représentées auparavant. Un deuxième article renforce encore davantage les droits des auteurs dramatiques:

La convention entre les Auteurs et les entrepreneurs des spectacles sera parfaitement libre; & les officiers municipaux, ni aucun autre fonctionnaire ne pourront taxer les dits ouvrages, ni modérer & augmenter le prix convenu; & la rétribution des Auteurs, convenue entre eux ou leurs ayants-cause et les entrepreneurs de spectacles, ne pourra être ni saisie ni arrêtée par les créanciers des entrepreneurs de spectacles⁶⁵.

Il s'agit d'une mutation importante qui participe certainement au mouvement par lequel la pratique théâtrale, à la fin du XVIII^e siècle, tend à s'incliner davantage vers la stabilité propre au texte imprimé, et donc vers l'auteur, au détriment de l'autonomie du jeu des comédiens. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

⁶² *Archives parlementaires*, 22: 214, séance du 13 janvier 1791.

⁶³ Boncompain, «La Chasse aux lois...», p. 64.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

Les intrigues

Les propos d'Auguste Font décrivant les pièces à vaudevilles de Favart pourraient offrir une bonne présentation générale d'au moins la moitié des intrigues du répertoire du Théâtre-Italien entre 1770 et 1799:

Tous les personnages de ses comédies en vaudevilles se ressemblent en deux points: ils sont villageois et ingénus. Ils sont tous amoureux. A peine de loin en loin rencontrerait-on un tabellion ou un parrain qui se distingue des autres. Tous les acteurs ne sont pas naïfs. Mais aucun n'a un caractère complexe. Un seul sentiment les occupe, l'amour; il naît, se développe et s'exprime avec simplicité. En dehors de lui, on ne voit rien dans les coeurs et les esprits⁶⁶.

Ce sont en effet les intrigues amoureuses qui composent la majeure partie du répertoire au Théâtre-Italien. En cela, nous pouvons retrouver une persistance de la thématique des canevas traditionnels de la *commedia dell'arte*, où des couples d'amoureux et d'amoureuses, seuls personnages non masqués nous le rappelons, doivent se marier dès le début de la pièce. Ils sont cependant contrariés dans leurs désirs, le plus souvent par une figure de l'autorité, les vieux ou les pères, qu'ils soient docteurs pédants ou marchands libidineux. Le mariage finit par se conclure à la toute fin de la pièce, mais ce après de multiples rebondissements, quiproquo et imbroglios noués principalement par les registres des valets, dont la ruse ou la sottise alternativement retarde et accélère l'action. Celle-ci s'achève par l'inévitable scène de reconnaissance entre les amoureux ou les membres d'une même famille. Les vieillards libidineux sont confondus; les pères ou les mères consentent au mariage de leurs enfants; l'équilibre de la situation initiale est rétabli et la terre peut continuer à tourner.

Des mutations sont toutefois observables. Nous avons vu, au début de ce chapitre, des critiques comme Levacher de Charnois remarquer et sinon dénoncer l'intrusion du genre héroïque ou historique s'inspirant des exploits de la nation sur la scène des Italiens; un genre traditionnellement plus près de la tragédie que de la comédie. Les intrigues amoureuses ne disparaissent pas de ce genre héroïque, mais l'hégémonie du politique, en particulier à partir de la fin des années 1770, ira en s'accroissant. La Révolution évidemment offrira

⁶⁶ Auguste Font, *Favart. L'Opéra-Comique et la Comédie-Vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1894, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 181.

d'abord de gré, puis de force, avec les mesures d'instrumentalisation politique des arts en général, un contexte favorable au surgissement du politique à travers ces intrigues amoureuses. Il nous paraît opportun de distinguer ainsi des intrigues amoureuses, où le politique se manifeste avec plus de discrétion, d'intrigues politiques où l'amour, sans être absent, sert plutôt d'accessoire à la représentation d'une humanité, ou d'une nation, qui entreprend de refonder ou de régénérer sa nature sur des bases sociales, politiques, économiques, culturelles et intellectuelles inédites.

Les intrigues amoureuses

Afin d'appréhender ces intrigues, des considérations sur le maître incontesté du genre au XVIII^e siècle s'imposent naturellement. Il s'agit bien entendu de Marivaux, dont s'est inspiré d'ailleurs Favart au début de sa carrière dans les années 1730, notamment à partir de la figure de l'ingénue Mariane⁶⁷. Avant d'aborder les intrigues amoureuses de ce célèbre auteur, il faut souligner que l'étude des comptes rendus de représentations théâtrales entre 1770 et 1799 dément un lieu commun tenace sur la supposée défaveur qu'aurait connue, auprès du public du XVIII^e siècle, le théâtre de Marivaux. Son génie «redécouvert» uniquement par les critiques littéraires du XIX^e siècle, quand ce n'est pas au XX^e siècle, aurait été occulté par ses contemporains préférant les «médiocres» pièces des Favart, Sedaine et Marmontel. Le répertoire de Brenner pour la période 1770-1793 atteste le contraire, à l'instar des comptes rendus, comme ici celui du *Journal de Paris* le 15 août 1779 témoignant du récent succès de *L'Épreuve* de Marivaux, représenté pour la première fois en 1740 au Théâtre-Italien:

On lui a reproché de se ressembler dans toutes ses pièces; & il est certain que cet auteur paroît n'avoir eu qu'un sujet, qu'il a traité, tantôt en cinq actes, tantôt en trois, tantôt en un seul; mais si c'est une raison de critique que de n'avoir eu qu'un sujet, c'est un motif d'éloges aussi que l'avoir fait si souvent réussir. On ne peut pas jeter plus d'esprit dans le dialogue, ni couvrir plus adroitement les invraisemblances du sujet; car par une singularité assez remarquable, l'action qui, chez lui, marche toujours avec lenteur, n'en arrive pas moins vite à son dénouement. C'est toujours une intrigue amoureuse, commencée au premier acte tout au plus, & terminée au dernier. De façon qu'on pourroit dire que ses

⁶⁷ Ibid., p. 187.

personnages s'aiment le plus tard qu'ils peuvent & se marient le plus tôt possible. Quoi qu'il en soit, *L'Épreuve* a beaucoup réussi, & en général le spectacle a fait grand plaisir⁶⁸.

Cette critique lucide du théâtre de Marivaux, où l'auteur remarque avec raison ce sur quoi des critiques du XXe siècle élaboreront à travers de longues et minutieuses études, c'est-à-dire qu'il s'agit «toujours d'une intrigue amoureuse, commencée au premier acte tout au plus et terminée au dernier» où les personnages à travers des dialogues remplis d'esprit «s'aiment le plus tard qu'ils peuvent et se marient le plus tôt possible», montre bien que cette pièce «a beaucoup réussi». Il en va de même pour la pièce *La Mère confidente*, jouée aussi en 1779, avec un succès certain, toujours selon *Le Journal de Paris* qui souligne l'importance du jeu des comédiens pour rendre les pièces de Marivaux.

On a donné hier *La Mère confidente*, le plus estimé peut-être des ouvrages dramatiques de son auteur; & l'on peut y compter en effet plusieurs scènes très intéressantes. La pièce a fait plaisir, quoique le spectacle fut très peu nombreux, à cause de la saison. On va sans doute remettre quelques autres pièces d'un autre auteur pour varier ce spectacle, & pour présenter sous un nouveau jour le talent des acteurs.[...] Ils ont mis dans *La Mère confidente* tout l'ensemble dont est susceptible une première représentation⁶⁹.

Ce succès de Marivaux ne s'arrête pas avec la Révolution, bien au contraire. Le 22 juillet 1793, en pleine effervescence politique menant à la proclamation de la Terreur à l'ordre du jour le 5 septembre, *La Chronique de Paris*, qui est sur le point d'être censurée, ne nous parle pas de *Brutus*, ni de gladiateurs républicains, mais bien de Marivaux⁷⁰. Il faut dire que peu avant, le même critique, à propos de la pièce *Le Corsaire* (opéra-comique en trois actes, paroles de Marsollier et musique de Dalayrac) jouée au Théâtre de l'Opéra-Comique national au début de juillet 1793, a expliqué le succès de cette pièce auprès du public en raison de la «gaîté fine» qui y règne, et il ajoute:

Plus notre horizon politique se rembrunit, plus l'esprit a besoin de trouver au théâtre une illusion de plaisir que sa situation intérieure ne peut lui procurer. Instruire ou amuser, voilà quel doit être le seul but des

⁶⁸ *Abrégé du Journal de Paris*, (15 août 1779): 1426.

⁶⁹ *Abrégé du Journal de Paris*, (21 août 1779): 1440.

⁷⁰ *La Chronique de Paris*, 203 (22 juillet 1793): 2. La chute des Girondins est du 2 juin, alors que l'insurrection vendéenne est à son paroxysme (prise de Saumur le 9 juin; prise d'Angers, le 18); Marat sera assassiné le 13 juillet, Robespierre entrera au Comité de salut public le 27 du même mois et la surveillance des spectacles sera décrétée le 2 août 1793.

auteurs dramatiques & l'on peut assurer que la réalité des scènes noires nous a dégoûté de leur représentation théâtrale⁷¹.

Ce ne sont même pas les pièces les plus «politiques» de Marivaux qui sont jouées avec succès lors de cette période, comme par exemple *L'île des esclaves* où, au sein de la plus pure tradition des rituels d'inversion dans laquelle la *commedia dell'arte* s'inscrit, des esclaves deviennent les maîtres et les maîtres des esclaves à la faveur d'une ultime réconciliation sociale qui cherche moins la *subversion* de l'ordre politique que sa reproduction à travers son *inversion*, le temps d'une pièce ou d'un carnaval. Ce fait est d'ailleurs noté par le critique de *La Chronique de Paris*, qui suggère la représentation de nouvelles pièces de Marivaux ou encore la mise en scène de ses romans, comme *Le Paysan parvenu*, dans lesquels la question de la hiérarchie sociale nourrit une intrigue qui effectivement implique de lourdes connotations politiques:

Le tems où Marivaux écrivoit ne lui a pas permis de mettre son *Paysan parvenu* sur la scène; mais il en fait un roman où on trouve souvent des formes dramatiques. Il seroit bien piquant de porter cet ouvrage au théâtre. On demande du neuf; mais n'en trouveroit-on point dans une dévote qui combat avec l'amour, & qui finit pas s'autoriser de l'égalité chrétienne pour élever jusqu'à elle un jeune paysan bien frais & d'une humeur charmante? Les mystères qu'elle emploie, la crainte qui l'agite, la jalousie dans un coeur mystique, & l'ardent amour de convertir un jeune homme qui la ramène à la nature, offrent au pinceau du citoyen Demoustier des tableaux dont le public lui paieroit volontiers la dépense⁷².

Jacques Scherer parle à juste titre, dans sa préface au *Théâtre complet* de Marivaux, de l'énigme du «marivaudage», un terme «employé par de nombreuses personnes qui n'ont jamais lu Marivaux et ne se soucient ni de lui ni de son oeuvre»⁷³. Marivaux, partageant avec Machiavel et Sade l'insigne honneur pour un homme de lettres d'ajouter, malgré lui et uniquement par la résonance de son oeuvre, un substantif d'usage courant dans la langue française, offre néanmoins une clé pour appréhender son oeuvre et, en ce qui nous concerne plus particulièrement ici, les intrigues amoureuses au théâtre en général. Si le dictionnaire définit assez commodément le «marivaudage» comme le manège d'une galanterie délicate et recherchée ou encore comme la représentation de la naissance de l'amour suivie de l'hésitation à se

⁷¹ *La Chronique de Paris* 187 (6 juillet 1793): 4.

⁷² *La Chronique de Paris*, 203 (22 juillet 1793): 2.

⁷³ Jacques Scherer, préface au *Théâtre complet* de Marivaux, p. 7.

compromettre, Scherer remarque en citant Marivaux lui-même que l'énigme de la vérité du marivaudage réside précisément dans l'ambivalence de la vérité de l'amour, «à la fois présent et absent, sensible et nié»⁷⁴. En citant cette fois les propos de Louis Juvet, acteur, metteur en scène et directeur de théâtre de l'entre-deux-guerres, Scherer projette ce rapport ambivalent de la vérité et du mensonge dans les intrigues de Marivaux à l'ensemble de la pratique théâtrale entendue, avec un sourire précise-t-il, comme une «utilisation du mensonge comme procédé de démonstration» ou comme «une communion dans le mensonge».

À l'instar des critiques du XVIII^e siècle que nous avons cités plus haut, Scherer remarque que sans être réduite à une pauvreté insoutenable, une comédie de Marivaux ne peut se résumer. C'est véritablement par le jeu des acteurs et des actrices, plus que par les intrigues, qu'opère ce que Scherer nomme une dialectique du langage et des mots qui servent indifféremment à mentir ou à dire la vérité. À propos de Sylvia qui dit dans *Arlequin poli par l'amour* «Je ne mens jamais», Scherer remarque que c'est «presque vrai»; puis en parlant d'Arlequin il souligne qu'il «ne ment guère plus, non par vertu, mais par ignorance: il ignore qu'on peut mentir»⁷⁵.

L'universalité du théâtre de Marivaux qui, tout en employant des procédés traditionnels de la fiction dramatique, le portrait, la mise en abîme ou le théâtre dans le théâtre, le miroir et le masque, anticipe selon Scherer les idées fondamentales des grands réformateurs du théâtre au XX^e siècle (Luigi Pirandello ou Bertolt Brecht avec les notions de didactisme et de distanciation), ne doit pas pour autant occulter les rapports intimes qu'il entretient avec le XVIII^e siècle. L'éloge de Marivaux que d'Alembert a prononcé en 1785 à titre de secrétaire perpétuel de l'Académie française en fait foi (Marivaux a été reçu à l'Académie en 1743)⁷⁶. La courte préface de Scherer parle des rapports entre le langage de Marivaux et la conversation que ce siècle a transformée en art subtil. Il évoque aussi les rapports des intrigues de ce dramaturge avec les principaux postulats de toute la pensée philosophique du XVIII^e siècle qui alimentent les

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid., p. 8.

⁷⁶ Cette édition de Marivaux préfacée par Scherer reproduit l'éloge de d'Alembert p. 17-38.

réflexions des sensualistes, comme Condillac, et aussi de Jean-Jacques Rousseau à travers sa quête perpétuelle de transparence⁷⁷.

Parmi les pièces de Marivaux donc, celles qui obtiennent un succès décidé auprès du public et des critiques entre 1770 et 1799, sont les plus traditionnelles intrigues amoureuses et non les pièces plus «politiques». Le répertoire établi par Brenner permet d'identifier trois pièces en particulier de Marivaux qui ont obtenu les suffrages du public entre 1770 et 1793. D'abord *Le Jeu de l'amour et du hasard*, comédie en trois actes et en prose jouée pour la première fois au Théâtre-Italien en 1730. *Le Dictionnaire dramatique* de Chamfort remarque à propos de cette pièce: «C'est ici une des meilleurs pièces du théâtre de Marivaux. Le déguisement de Dorante & de Sylvia donne lieu à des situations intéressantes; & l'on aime à voir quel sera le succès des combats que l'Amour livre continuellement à la Raison»⁷⁸. Puis *Les Fausses confidences*, comédie en trois actes, en prose, jouée d'abord sur la scène des Italiens en 1736, et repris notamment avec succès en 1779 et en 1793 sur la scène du Théâtre de la Nation. Enfin, *L'Épreuve*, comédie en un acte en prose jouée aux Italiens en 1740.

Au risque de donner l'impression d'une «pauvreté insoutenable» comme dit Scherer, tentons de résumer l'intrigue de la pièce *Les Fausses confidences*. Son titre seul évoque cette dialectique, articulée par le langage complexe du théâtre, entre la vérité et le mensonge. Une dialectique qui est aussi évoquée par le seul titre de nombreuses autres pièces d'intrigues amoureuses représentées au Théâtre-Italien (*Le Tuteur dupé*, *Les Sylphes supposés*, etc.). Madame Argante et Monsieur Rémy, deux personnages qui figurent l'autorité sociale et familiale (ils appartiennent vraisemblablement aux couches supérieures de la société, à un milieu sinon bourgeois, du moins où l'argent compte beaucoup), s'opposent au mariage de Dorante, le neveu de Monsieur Rémy qui incarne le jeune *innamorato*, et d'Araminte, la fille de Madame Argante. Celle-ci souhaite que sa

⁷⁷ Ibid., p. 9. Cette préface de Scherer condense des analyses du théâtre de Marivaux qui ont été poursuivies et développées en profondeur dans des études comme celle de Pauline Lambert, *Réalité et ironie: les jeux de l'illusion dans le théâtre de Marivaux*, Fribourg, Éditions universitaires, 1973, où est d'ailleurs mentionné d'emblée que Marivaux a été «peu apprécié de son vivant» (cf. p. 5); de Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1981. Sur Rousseau et la question de la transparence on peut évidemment se référer au livre classique de Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1971 (1957).

⁷⁸ Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, volume 2, p. 116.

filles épouse le comte de Dorimon pour terminer un procès qui les divise depuis longtemps. Il s'agit du noeud de cette intrigue amoureuse, comme de la plupart des intrigues amoureuses: l'intérêt personnel ou particulier d'un personnage d'autorité compromet la réalisation des désirs des amoureux. Dans ce cas-ci toutefois, Dorante doit conquérir en outre l'amour d'Araminte qui ne manifeste pas clairement la réciprocité de ses sentiments. C'est pourquoi Dorante doit confier *faussement* à Araminte que sa mère Madame Argante a entrepris de le séduire. Araminte, insensiblement, au rythme des obstacles, des retards et des accélérations de l'action suscités par les valets (Arlequin, le propre valet d'Araminte et Dubois, le valet de Dorante), voit naître à son insu le sentiment de l'amour. Elle hésite, mais graduellement les obstacles attisent son désir et la pièce se termine comme il se doit par le mariage des amoureux: Araminte et Dorante se marient tandis que les figures de l'autorité sont ridiculisées ou confondues⁷⁹.

La pièce *L'Épreuve* quant à elle met en scène Lucidor, le riche propriétaire d'une terre qui tient à s'assurer de la vérité de l'amour de Mariane, la fille de sa fermière qu'il doit épouser. Lucidor craint en effet que Mariane⁸⁰ ne l'aime que pour son argent. C'est pourquoi il élabore un stratagème, avec la complicité de son valet Frontin, qui mettra son amour à l'épreuve. Frontin se déguise en homme riche à qui Lucidor veut marier Mariane: face à la réaction de celle-ci, qui perd la parole tellement elle est secouée par ce «coup de théâtre», Lucidor est convaincu de son amour. Il se jette à ses pieds et l'épouse aussitôt⁸¹. Cette pièce est une des dernières comédies que Marivaux a écrite pour le Théâtre-Italien. Pendant les vingt ans qui lui restent à vivre Marivaux se contentera d'être un académicien. Les intrigues amoureuses n'en continuent pas

⁷⁹ Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, volume 1, p. 476 et Marivaux, *Les Fausses confidences*, dans *le Théâtre complet*, p. 446-67. La notice de Bernard Dort, p. 446, précise que cette pièce a été jouée avec beaucoup de succès dans différents théâtres parisiens en 1793, année où elle est passée officiellement dans le répertoire du Théâtre-Français. Sans doute que la «majesté» de cette scène a fait en sorte, comme l'indique Dort, que le personnage d'Arlequin a été rebaptisé à cette occasion du nom de Lubin.

⁸⁰ *Le Dictionnaire dramatique* de Chamfort, volume 1 p. 447, soutient que ce personnage s'appelle bien Mariane, tandis que l'édition préfacée par Scherer présente le même personnage de cette pièce comme étant nommé Angélique. Cf. p. 494.

⁸¹ Marivaux, *L'Épreuve*, dans *Théâtre complet*, p. 493-504. La notice précise encore une fois qu'il s'agit d'un grand succès théâtral de l'année 1793, jouée un mois après *Les Fausses confidences* par les Comédiens Français. Les propos suivants du *Journal de Paris* en août 1793 sont aussi cités: «Le public a témoigné sa satisfaction par les applaudissements multipliés et qui probablement se renouvelleraient à toutes les représentations», et ce quelques semaines avant la proclamation de la Terreur!

moins de former la base du répertoire du Théâtre-Italien, qui a su s'attirer sinon le génie, du moins les talents de plusieurs autres auteurs.

La simple lecture des titres des pièces à succès jouées au Théâtre-Italien au cours de notre période, que nous avons mentionnées dans la section précédente sur les auteurs, permet de constater la persistance de ces intrigues amoureuses mettant en scène les ressorts du mensonge et de la vérité. Rappelons-en ici quelques-uns *Les Amans jaloux* attribuée à Lesage; *Les Ensorcelés ou la Nouvelle surprise de l'amour* de Mme Favart, une actrice qui, d'abord sous le nom de Mlle Chantilly, a fait ses débuts au Théâtre-Italien en 1749 en incarnant la Mariane de *L'Épreuve* de Marivaux; *Annette et Lubin* de M. Favart qui s'est inspiré d'un conte de Marmontel. Jouée pour la première fois en 1762 au Théâtre-Italien, cette pièce apparaît clairement, à travers le répertoire de Brenner, comme un très grand succès entre 1770 et 1793. Même chose pour *L'Apparence trompeuse* de Guyot de Merville, à propos de laquelle le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort affirme qu'il s'agit de «la meilleure pièce que cet auteur ait donnée au public [...] Rien n'est plus naturel & plus heureux, que le dessein de cette petite comédie, dont le dialogue est par-tout vif & agréable, & le plan bien tracé & bien rempli». Chamfort en citant Fontenelle explique le plaisir de l'illusion théâtrale chez des spectateurs détrompés de voir des acteurs trompés: «Il est vrai que le dénouement s'annonce de lui-même; mais, selon la judicieuse remarque de Fontenelle, un dénouement prévu par les spectateurs, n'est pas défectueux quand il est imprévu par les acteurs de la pièce»⁸².

La «pauvreté insoutenable» du résumé des intrigues, comme a dit Scherer, invite à nous dispenser de la narration des intrigues de toutes ces pièces qui ont contribué grandement au succès du Théâtre-Italien lors de notre période. La plupart se termine par un mariage, prévu dès le début, mais compromis par diverses figures d'autorité ou parfois aussi par la simple hésitation des protagonistes, ainsi dans *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés* de Favart. Lorsque survient un obstacle extérieur, qui prend la forme la plupart du temps de l'intérêt opposé d'un parent, d'un tuteur ou d'un rival, le dénouement, outre le mariage et la reconnaissance des amoureux véritables, comporte deux issues pour celui ou celle qui a simplement retardé l'inévitable: la première est la

⁸² *Dictionnaire dramatique*, volume 1, p. 113.

condamnation ou la ridiculisation. C'est le cas, pour ne nommer qu'un seul exemple, de celui de *La Soirée orageuse* (un imbroglio de Radet, musique de Dalayrac, joué le 29 mai 1790 au Théâtre-Italien). La seconde issue possible au dénouement est celle de la réconciliation générale, comme dans le cas de *Lucile* de Marmontel. Il s'agit d'un auteur qui semble avoir eu une prédilection pour cette fin harmonieuse, encore que dans sa pièce *Le Huron*, l'obstacle du fils d'un bailli entre un amoureux huron (qui s'avère en fait être véritablement le neveu d'un européen né au Canada) et uneoureuse européenne est surmonté par l'humiliation du rival qui termine la pièce en disgrâce⁸³.

Une autre catégorie d'intrigues doit être appréhendée avant de poursuivre cette étude de la pratique théâtrale à partir des pôles des acteurs et du public. Il s'agit de ce que nous avons qualifié d'intrigues politiques, qui se superposent aux intrigues amoureuses avec une importance accrue et somme toute prévisible à mesure que nous entrons dans le contexte révolutionnaire.

Les intrigues politiques

L'intrigue politique par excellence au Théâtre-Italien peut certainement correspondre à ce que nous avons appelé une pièce de circonstance, à propos de la pièce *Henri IV* de Rosoy. Nous avons évoqué le fait que celle-ci a été jouée uniquement, mais à plusieurs reprises, dans le contexte précis où Louis XVI a rappelé les parlements à la fin de l'année de son avènement (novembre 1774-janvier 1775) et aussi dans les circonstances révolutionnaires des journées d'octobre 1789. Il s'agit bien d'abord et avant tout des circonstances du contexte politique qui sollicitent la représentation d'un tel type de pièces, et non des critères esthétiques ou des volontés du public. Nous aurons cependant l'occasion de constater au chapitre quatre que la volonté du public est liée à ces pièces de circonstances et que leur appréciation est déterminante pour assurer leur maintien au programme. En dépit de la question importante de la propagande, qui fera l'objet d'un traitement particulier au chapitre cinq, nous estimons que des considérations sur la nature des intrigues de ces pièces de

⁸³ Le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort offre le résumé de toutes les intrigues des pièces jouées avant 1776. Pour *Le Huron*, cf. volume 2, p. 45-6.

circonstance sont requises ici. Mais ces pièces de circonstance ne forment encore qu'une catégorie d'intrigues politiques. Si leur importance numérique est croissante au sein du répertoire du Théâtre-Italien à mesure que les circonstances de la Révolution se nouent, il ne faut pas méconnaître un nombre important de comédies et d'opéra-comiques, où le politique joue un rôle appréciable indépendamment de ces circonstances.

Il faut reconnaître d'abord que la distinction que nous établissons pour notre analyse entre intrigues amoureuses et intrigues politiques est artificielle, dans la mesure où ses deux catégories ne sont pas exclusives. Les pièces inspirées du répertoire traditionnel de la *commedia dell'arte* ne font-elles pas d'ostensibles commentaires politiques qui se tissent en arrière plan de l'intrigue amoureuse? L'opéra-comique en deux actes et en vers de Lemonnier (musique de Monsigny) intitulé *Le Maître en droit* et joué avec succès au Théâtre-Italien à partir de 1760, met en scène un vieux *Dottore* en droit qui se dispute l'amour de la jeune Lise avec le jeune amoureux et étudiant en droit Lindor. Tout le monde sait que Lindor épousera Lise à la fin de la pièce, mais le dénouement qui présente le maître en droit dupé par sa propre gouvernante et surtout ridiculisé par ses propres écoliers, ne peut-il pas s'offrir comme un commentaire sur la corruption - concept éminemment politique - de cette figure d'autorité qui cherche à faire usage du pouvoir que la société lui confère pour son propre intérêt, c'est-à-dire satisfaire ses instincts libidineux au détriment de jeunes gens en position de faiblesse par rapport à lui? Certes il ne s'agit pas ici d'une pièce qui subvertit l'ordre social, d'une pièce révolutionnaire; au contraire, elle contribue davantage sans doute à reproduire cet ordre en replaçant chacun à sa place⁸⁴.

La distinction entre intrigues amoureuses et intrigues politiques a en revanche la vertu de nous permettre d'appréhender cette mutation, observée par les critiques dans les années 1770, qui consiste en l'intrusion et en l'importance grandissante du genre héroïque dans le répertoire du Théâtre-Italien. Il s'agit d'un genre plus explicitement politique, dont l'essor peut certainement être mis

⁸⁴ Le *Dictionnaire dramatique* nous permet de constater que ce type d'intrigue que l'on retrouve dans l'opéra-comique de Lemonnier, volume 2, p. 155, figure notamment dans *On ne s'avise jamais de tout*, opéra-comique en un acte, en prose de Sedaine, musique de Monsigny, joué d'abord à la Foire Saint-Laurent puis aux Italiens en 1761 (volume 2, p. 326); dans *Le Tuteur dupé*, comédie en cinq actes, en prose de Cailhava, jouée d'abord à la Comédie-Française puis aux Italiens en 1765 (volume 3, p. 341).

en relation avec le concept de politisation de la sphère publique littéraire. Le meilleur exemple de ce processus de politisation ou d'héroïsation du répertoire du Théâtre-Italien est illustré entre 1762 et 1774 par trois pièces de différents auteurs qui se sont inspirés de la pièce de Robert Dodsley intitulée *The King and the Miller of Mansfield*, jouée à Londres en 1737⁸⁵.

Sedaine d'abord a composé *Le Roi et le fermier*, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes de Monsigny, et jouée avec succès aux Italiens à partir de 1762. Contrairement à la pièce de Dodsley, le roi ne correspond pas à une figure historique précise de l'Angleterre: elle met en scène *un* roi d'Angleterre. Son intrigue est assez simple: un milord, courtisan du roi, a séduit Jenni, une humble paysanne qui aime Richard, le fils du fermier en question. Celui-ci, sans le savoir, a donné l'hospitalité au roi lui-même qui s'est égaré lors d'une partie de chasse, mais qui s'est fait passer pour simple gentilhomme. Le roi en effet souhaite connaître incognito la vie de ses sujets, qu'il a visiblement à coeur. Lors d'un souper, on lui apprend les sévices que fait subir le milord aux deux jeunes amants. La catastrophe, au sens théâtral, se produit lorsque les courtisans, dont le milord, parviennent à retrouver le roi chez le fermier. Le roi révèle son identité et profite de l'occasion pour exercer sa fonction féodale, celle de rendre la justice. Il réprimande donc le milord corrompu et l'oblige à verser une pension à Jenni et Richard qui bien entendu se marient.

En 1764, Charles Collé, inspiré sans doute par le succès de Sedaine aux Italiens, propose à la Comédie-Française sa pièce *La Partie de chasse de Henri IV*, qui est censurée dans des circonstances que nous aurons l'occasion d'approfondir au chapitre cinq. Il s'agit au reste d'une histoire assez connue. Collé a suivi ouvertement le même plan que Sedaine et Dodsley, mais il a transposé la scène en France et identifié le roi anonyme de Sedaine à Henri IV. Louis XV et les censeurs, semble-t-il, n'ont pas supporté que le public de Paris puisse faire une comparaison entre les exploits d'Henri IV et ceux de Louis XV; surtout au lendemain de la défaite de la guerre de Sept-Ans! À l'avènement de Louis XVI en 1774, la pièce de Collé est autorisée et obtient un vif succès. La même année, comme nous l'avons vu, est jouée au Théâtre-Italien la pièce de

⁸⁵ Robert Dodsley, *The King and the Miller of Mansfield*, introduction de Harry M. Solomon, Los Angeles, University of California, The Augustan Reprint Society, 1983 (1737). Cette pièce met en scène le roi anglais Henri II et le meunier de Mansfield John Cockle aux prises avec le personnage corrompu de Lord Lurewell.

Rosoy intitulée *Henri IV*, dont l'intrigue quoique différente de celle de Dodsley, Sedaine et Collé, met en scène le célèbre roi de France, à qui Louis XVI, contrairement à son prédécesseur, s'est plu à être comparé.

Cet exemple illustre bien que la politisation du répertoire du Théâtre-Italien a connu un essor important à l'avènement de Louis XVI. Certes, cela ne veut pas dire que les pièces héroïques ou historiques datent exclusivement du règne de Louis XVI, en particulier si l'on considère le répertoire de la tragédie à l'âge classique⁸⁶. Toutefois, notre étude du répertoire du Théâtre-Italien montre clairement qu'un nombre important de pièces nouvelles jouées avec succès à partir du règne de Louis XVI mettent en scène des intrigues explicitement politiques. Mentionnons ainsi *Les Trois fermiers* de Monvel, comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, jouée pour la première fois le 16 mai 1777 aux Italiens; une pièce qui met en scène, à partir d'une histoire vécue en Bretagne, l'harmonie entre un seigneur féodal et trois fermiers⁸⁷. De Desfontaines, *Le Droit du Seigneur*, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, jouée pour la première fois au Théâtre-Italien le 29 décembre 1783. Cette fois c'est le fils d'un seigneur féodal, qui, en faisant un usage abusif de son droit de cuissage, compromet l'amour de deux paysans, Julien et Babet; l'outrage est vengé par le père qui punit son fils et rétablit l'harmonie sur ses terres⁸⁸.

L'année 1784, en ce qui concerne ce processus de politisation du répertoire théâtral, mérite certainement un traitement à part, en raison d'abord du succès inédit du *Mariage de Figaro* jouée à la Comédie-Française le 27 avril 1784. Cet épisode de la vie théâtrale parisienne a été maintes fois narré⁸⁹ et

⁸⁶ On peut consulter à ce sujet, Eric T. Annandale, «La question du pouvoir royal dans le théâtre français de deux époques: 1589 et 1789», *Man and Nature*, 9 (1990): 133-44, qui remarque toutefois qu'au XVII^e siècle le théâtre français ne s'occupe d'actualité qu'indirectement, contrairement au XVIII^e siècle. Sur le XVIII^e siècle, on peut se référer à Anne Boës, *La Lanterne magique de l'histoire: essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, n° 213, Oxford, The Voltaire Foundation, 1982.

⁸⁷ On trouvera un compte rendu de cette pièce aussi élogieux que détaillé dans *L'Année littéraire* 3 (1777): 242-56 et aussi dans *Le Journal des Théâtres*, 7 (1^{er} juillet 1777): 333-8.

⁸⁸ Sur la thématique du droit du seigneur dans le théâtre du XVIII^e siècle, qui nourrit l'intrigue d'une pièce ainsi nommée de Voltaire et aussi bien sûr celle du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, voir Alain Boureau, *Le Droit de cuissage: la fabrication d'un mythe (XIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1995. Voir aussi la notice de Pierre Larthomas dans Beaumarchais, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», p. 1361. On retrouve une critique élogieuse de cette pièce de Desfontaines dans *Affiches, annonces & avis divers ou Journal général de France*, 2 (3 janvier 1784): 7-8.

⁸⁹ Outre la notice de Larthomas dans Beaumarchais, *Oeuvres*, on trouvera des considérations à ce sujet notamment dans le livre de Claude Petitfrère, *Le Scandale du Mariage de Figaro. Prélude à la Révolution française?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.

quoique cette pièce doive beaucoup à la tradition du théâtre à l'italienne - un imbroglia amoureux dont les implications politiques sont manifestes -, nous nous attacherons davantage, comme il se doit, au Théâtre-Italien. Ce théâtre, à la fin de la même année, le 21 octobre 1784, a présenté pour la première fois ce qui deviendra dès lors l'un de ses plus grands succès, y compris pendant la décennie révolutionnaire. Il s'agit de *Richard Coeur-de-Lion*, opéra-comique en trois actes, en prose et en vers, de Sedaine, musique de Grétry⁹⁰. À l'instar des pièces sur Henri IV dont nous avons parlé précédemment, cet opéra-comique met en scène la figure d'un roi idéal ou héroïque qui est cette fois prisonnier d'un château, mais dont les personnages apprennent la véritable identité uniquement au troisième acte. Dès lors, à la faveur d'une inévitable intrigue amoureuse, entre le gouverneur du château qui garde le prisonnier et la fille d'un noble officier anglais qui a fait les croisades en compagnie du roi Richard, tout sera entrepris pour libérer ce dernier. L'harmonie politique et amoureuse des protagonistes est rétablie à la fin: le roi héroïque est libéré et les amoureux se retrouvent. Nous reviendrons au chapitre quatre, en parlant du public, sur cette pièce jouée à maintes reprises pendant la Révolution et dont certaines répliques ont donné lieu à de significatives applications politiques. Dans le cadre de ce chapitre, elle illustre très bien cependant ce qu'il faut entendre par l'héroïsation du répertoire au Théâtre-Italien. Une héroïsation qui sera propice à la politisation du théâtre.

Le 4 janvier 1789, la comédie en un acte de Marsollier des Vivetières, mêlée d'ariettes de Dalayrac, illustre tout autant, en dépit de son titre, *Les Deux petits Savoyards*, la politisation de ce répertoire à l'aube de la Révolution. Rappelons ici ce que nous avons dit en introduction: une pièce pour être qualifiée de politique n'a pas besoin nécessairement d'être «révolutionnaire». Ainsi cette histoire met en scène deux petits savoyards qui s'installent devant la grille d'un château afin de mettre à profit leurs talents de jongleurs un jour de foire. Ils sont aux prises d'abord avec la tyrannie du seigneur de ce château, mais ils se réconcilieront tous lorsqu'on apprendra que ces deux petits savoyards sont en réalité les enfants du frère du seigneur en question. Cette pièce a été encore une fois un très grand succès de la décennie révolutionnaire⁹¹.

⁹⁰ La réédition de cette pièce dans Michel-Jean Sedaine, *Théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 283-350, est accompagnée d'un extrait des *Mémoires* de Grétry qui offre des considérations sur la composition de la musique.

⁹¹ Voir les comptes rendus élogieux dans *Le Journal de Paris*, 15 (15 janvier 1789): 67, et aussi dans *La Chronique de Paris*, 111 (12 décembre 1789): 444, lors de la publication de cet

Lorsque la Révolution s'amorce, cette politisation du répertoire ira en s'accentuant. La seule mention du titre des pièces jouées avec succès au Théâtre-Italien lors de cette période illustrera ce qui est prévisible: *Pierre-le-Grand*, opéra-comique en quatre actes de Bouilli, musique de Grétry, joué pour la première fois le 13 janvier 1790⁹²; *Jeanne d'Arc à Orléans*, drame héroïque de Desforges joué le 10 mai 1790⁹³; *Le Chêne patriotique* de Monvel, musique de Dalayrac, joué le 10 juillet 1790, «un tableau fidèle de ce qui va se passer le 14 juillet prochain dans toute la France», rapporte avec enthousiasme *La Chronique de Paris* ⁹⁴; *Les Rigueurs du Cloître*, de Fievée avec une musique de Le Breton fils, joué le 23 août 1790 quelques mois après l'abolition des vœux monastiques par l'Assemblée nationale (13 février 1790) qui a suscité d'ailleurs un déluge de pièces de circonstance à ce sujet dans tous les théâtres parisiens⁹⁵; *Euphrosine ou le tyran corrigé*, opéra-comique de Hoffmann, musique de Méhul, joué le 4 septembre 1790. Cette dernière pièce met en scène Conradin, un seigneur féodal du XII^e siècle, qualifié de tyran, mais qui parvient cependant à être «apprivoisé» par l'amour que lui porte Euphrosine rétablissant ainsi l'harmonie politique⁹⁶.

Si la nomenclature du seul titre de ces pièces évoque éloquemment ce processus de politisation du répertoire, il faut remarquer aussi que des pièces au titre anodin, comme *Le Convalescent de qualité*, comédie de Fabre d'Églantine, sont néanmoins de véritables commentaires politiques de la Révolution⁹⁷. À la même époque, le 9 avril 1791, Sedaine donne aussi son *Guillaume Tell*, drame héroïque, qui met en scène le héros Guillaume Tell «à l'énergie duquel la Suisse dut sa liberté», lit-on dans *La Chronique de Paris*⁹⁸.

ouvrage.

⁹² Un compte rendu élogieux qui comporte un long résumé de cette pièce figure dans *La Chronique de Paris*, 14 (14 janvier 1790): 55.

⁹³ Ibid., *Chronique de Paris* 132 (12 mai 1790): 526-7.

⁹⁴ Ibid., 192 (12 juillet 1790): 770-1.

⁹⁵ Voir les comptes rendus enthousiastes de cette pièce, ce qui est loin d'être le cas pour toutes les pièces de circonstance jouées à cette époque et mettant en scène des Capucins, Bénédictins, etc., dans *Le Journal de Paris*, 242 (30 août 1790): 988 et dans *La Chronique de Paris*, 237 (25 août 1790): 946-7.

⁹⁶ Voir le compte rendu du *Journal de Paris*, 259 (16 septembre 1790): 1058.

⁹⁷ Voir le compte rendu admiratif de cette pièce très intéressante qui met en scène un aristocrate en convalescence à qui on cherche à cacher l'avènement de la Révolution française, mais qui finira par l'apprendre et même à l'accepter, dans *La Chronique de Paris*, 30 (30 janvier 1791): 117-8.

⁹⁸ *La Chronique de Paris*, 101 (11 avril 1791): 402-3.

Jusqu'au décret du 2 août 1793 sur la surveillance des spectacles, auquel nous reviendrons plus en détail au chapitre cinq, cette liste offre un tableau complet des pièces de circonstance jouées avec succès au Théâtre-Italien lors de cette phase de la Révolution qui a laissé sa marque sur ce répertoire, sans pour autant exclure les traditionnelles intrigues amoureuses dont nous avons parlé précédemment. Le décret du 2 août 1793, en inversant celui du 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres, amorce une phase nouvelle de la vie théâtrale parisienne, soit une période de censure et de tentatives d'instrumentalisation politique des théâtres à des fins de propagande, dans le contexte bien entendu de la Terreur qui se met en place. Le répertoire du Théâtre-Italien reflète cette phase de répression et d'instrumentalisation, notamment avec la représentation de *La Fête civique ou l'offrande à la Patrie*, un divertissement en un acte et en vaudevilles, d'un auteur anonyme, joué le 18 septembre 1793 au Théâtre de l'Opéra-Comique national, ci-devant Théâtre-Italien; *Marat dans le souterrain ou la journée du 10 août*, un tableau historique en deux actes et en prose du citoyen Mathelin, joué au même théâtre le 6 novembre 1793⁹⁹; *La Veuve du républicain ou le calomniateur*, comédie en trois actes et en vers de Lesur, jouée le 23 novembre 1793 au Théâtre de l'Opéra-Comique national¹⁰⁰. Mais le ci-devant Théâtre-Italien offre avec succès toujours ses traditionnelles intrigues amoureuses, non sans modifications toutefois comme nous le verrons au chapitre cinq. Nous avons mentionné par ailleurs que c'est très précisément en 1793 que le théâtre de Marivaux renaît de ses cendres; et ce n'est certainement pas le Comité de salut public qui a recommandé la représentation des *Fausse confidences*...

La dernière phase de la Révolution, au moins du point de vue de notre découpage chronologique, correspond bien entendu à la réaction thermidorienne. La chute de Robespierre a suscité de fortes commotions dans l'imaginaire collectif de cette période, commotions qu'a analysées avec acuité Bronislaw Baczko¹⁰¹. En ce qui concerne le répertoire du ci-devant Théâtre-Italien, deux pièces d'intrigues politiques mettent en scène cette révolution dans la Révolution, dont une qui est considérée par Marc Régaldo comme étant «la

⁹⁹ Voir un compte rendu qui témoigne du succès de cette pièce dans *Le Journal des spectacles*, 129 (8 novembre 1793): 1020-2.

¹⁰⁰ Voir un compte rendu élogieux de cette pièce dans *Le Journal des spectacles*, 146 (25 novembre 1793): 1156-61.

¹⁰¹ Bronislaw Baczko, *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, Paris, Gallimard, 1989.

première de la réaction thermidorienne». Il s'agit du drame lyrique en trois actes intitulé *Arabelle et Vascos ou les Jacobins de Goa*, de Lebrun-Tossa, musique de Lesueur, joué pour la première fois le 22 août 1794 au Théâtre de l'Opéra-Comique national¹⁰². Encore une fois nous retrouvons d'abord une intrigue amoureuse, entre Arabelle et Vascos, mais celle-ci sert de prétexte à la dénonciation du fanatisme jacobin, notamment à travers la figure de l'inquisiteur de Goa, qui persécute nos amoureux et qui est appelé à la scène 1 de l'acte I «le père jacobin»¹⁰³.

La seconde pièce s'intitule *Le Brigand*, drame en trois actes, en prose, de Hoffmann, musique de Kreutzer, joué le 25 juillet 1795 sur le même théâtre. Cette pièce stigmatise Robespierre et les membre du Comité de salut public à partir de la mise en scène du colonel Kirk, fidèle ministre du protecteur Cromwell (comme métaphore de Robespierre), et de ses affidés qui tyrannisent un paisible couple de paysans, Jenni et William, soupçonnés d'être hostiles aux mesures du gouvernement. En fait, l'hostilité contre Kirk et Cromwell s'étend même parmi les officiers du protecteur, comme l'illustre cet échange entre Bluck, Norton et Kirk, à la scène 5 de l'acte I:

Bluck: Du train dont vous allez, le calme sera bientôt rétabli dans ce pays.

Norton: Parbleu! je le crois bien, quand tout le monde sera mort.

Kirk: Que dites-vous? est-ce que vous voudriez censurer ma conduite?¹⁰⁴.

Plusieurs pièces dont nous avons parlé auraient mérité sans doute que l'on cite ainsi des extraits, afin d'appréhender et d'analyser avec plus de profondeur leur contenu. Mais c'est précisément parce que ce contenu au théâtre, pour être appréhendé en profondeur, appelle des considérations sur les pôles des acteurs et du public, à travers leur rôle respectif dans l'élaboration de son sens. Le sens du contenu entre la pièce imprimée et la pièce jouée témoigne d'un écart important, qui a trop souvent été négligé par les historiens appréhendant le théâtre uniquement du point de vue des pièces imprimées.

¹⁰² Voir Marc Régaldo, *Théâtre de la Révolution et de l'empire*, introduction p. 16, et la pièce en question reproduite dans la microfiche n° 5452.

¹⁰³ Voir le compte rendu de cette pièce dans *Le Journal des théâtres et des fêtes nationales*, 22 (8 septembre 1794): 171-5, qui témoigne d'un accueil favorable du public. Un autre compte rendu favorable figure dans *La Décade philosophique, littéraire et politique* 2, (16 septembre 1794): 369-72.

¹⁰⁴ Marc Régaldo, microfiche n° 5454.

Nous avons dans ce chapitre, à travers une analyse du répertoire du Théâtre-Italien que l'on pourrait qualifier de traditionnelle ou de classique, distingué les intrigues amoureuses des intrigues politiques en montrant que si les premières ne disparaissent en aucun moment de ce répertoire, les secondes se manifestent à des moments précis de cette période correspondant à des temps forts de la vie politique; ce qui n'est certes pas une surprise. L'avènement de Louis XVI, le rappel des parlements, la Révolution française dans ses multiples péripéties, se traduisent sur la scène, de gré, jusqu'au décret du 2 août 1793, puis de force. La chute de Robespierre constitue certainement un autre temps fort qui est exprimé par le répertoire jusqu'en 1795.

Après cette date, des opéra-comiques de l'Ancien Régime refont surface, comme *Le Déserteur* de Sedaine, puis de nouveaux opéra-comiques, comme *Gulnar ou l'esclave persane*, en un acte, en prose, de Marsollier, musique de Dalayrac. Jouée le 30 décembre 1797 au Théâtre de l'Opéra-Comique, cette pièce qui délaisse les commentaires politiques explicites et renoue avec les sempiternelles intrigues amoureuses, a obtenu le plus vif succès comme le rapporte *Le Censeur dramatique*: «Cet opéra jouit d'un très grand succès; car au moment où ce numéro paroît, il est à sa 14e représentation, et il attire un concours brillant et nombreux»¹⁰⁵.

Enfin le dernier temps fort de notre période ponctuée de véritables coups de théâtre sur sa scène politique est constitué bien sûr par le coup d'État de Bonaparte le 9 novembre 1799. Le politique surgit à nouveau dans le répertoire, comme l'atteste la pièce *Les Mariniers de Saint-Cloud*, un impromptu d'un certain Sewrin joué dès la mi-novembre 1799 au ci-devant Théâtre-Italien que l'on appelle désormais dans les journaux le Théâtre Favart. Cette pièce met en scène une nouvelle intrigue amoureuse. Une dame, qui représente la France, est ballotée sur son bateau; elle appelle au secours. Un brave soldat vient la secourir en dépit d'une tentative d'assassinat sur sa personne qui échoue. Un couplet termine la pièce:

Aux cris joyeux de mill'gens accourus,
Les deux voyageurs sont reçus,
On ne les quitte plus
La dame se nomme: LA FRANCE
Le guerrier...son nom, je pense,

¹⁰⁵ *Le Censeur dramatique*, 17 (8 février 1798): 501-2.

Vous est bien connu
 A ce héros qu'on a jamais vaincu
 Honneur gloire et salut
 Le r'pos nous est rendu,
 L'espoir du méchant est déçu,
 Les factieux ont vécu

Le Courrier des spectacles, qui retranscrit les vers de ce vaudeville, précise ensuite : «Des nouveaux chants terminent cette pièce allégorique qui excite tous les transports du plus vif enthousiasme»¹⁰⁶. L'ensemble du répertoire théâtral parisien en novembre 1799 est envahi par de telles allégories théâtrales avec une spontanéité exprimant qu'il s'agit bien de pièces de circonstance et non, à ce stade de l'ascension du général Bonaparte, de propagande politique¹⁰⁷. Le politique surgit donc au Théâtre-Italien principalement à travers de telles pièces de circonstance, mais il n'est pas exclu pour autant des intrigues amoureuses. Nous verrons dans les prochains chapitres que c'est dans la nature même de la pratique théâtrale de faire surgir le politique là où on l'attend le moins.

¹⁰⁶ *Le Courrier des spectacles*, 986 (13 novembre 1799): 2. La date de la première n'est pas précisée.

¹⁰⁷ Marc Régaldo, *Le Théâtre de la Révolution et de l'empire*, microfiche n° 5417, reproduit la pièce *La Girouette de Saint-Cloud*, de Barré, Radet et Desfontaines, jouée au Théâtre du Vaudeville le 12 novembre 1799 avec un grand succès, comme en témoigne *Le Courrier des spectacles*, 986 (13 novembre 1799): 3. Dans le numéro 988 (17 novembre 1799): 2, on précise: «Avant hier l'affluence étoit telle au Vaudeville pour voir *La Girouette de Saint-Cloud*, que nous n'avons pu assister que dans les corridors, et que nous avons été privés de la scène intéressante qui s'y est passée».

Chapitre troisième

Le jeu des comédiens

L'aptitude des acteurs à improviser, une des spécificités bien connue de la pratique du théâtre à l'italienne, fait en sorte que l'étude des pièces jouées sur le Théâtre-Italien en particulier, mais aussi sur d'autres théâtres incluant la Comédie-Française au XVIIIe siècle, doit prendre en considération, avant d'appréhender tout contenu, le fait que les acteurs rompus à cette pratique ont tendance non seulement à négliger les répétitions, mais à se complaire à changer volontairement le texte écrit par l'auteur. Les journalistes des quotidiens et des périodiques littéraires de l'époque, à maintes reprises, se plaignent des acteurs en général qui négligent les répétitions et du coup qui montent sur scène sans connaître très bien leurs répliques. En 1798, Grimod de la Reynière est là pour s'en plaindre, tout en faisant l'éloge des comédiens français plus fidèles au texte de l'auteur, qui ont mis un soin particulier à répéter à cinquante reprises, avec Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*¹. C'est sans doute pour cette raison que René Pomeau fait de Beaumarchais le premier metteur en scène; une fonction décisive aujourd'hui, mais qu'ignore le théâtre au XVIIIe siècle². Pour sa part, Pierre Frantz estime que le concept de mise en scène est un anachronisme lorsqu'on parle du XVIIIe siècle³.

Dans ce contexte où les comédiens ne sont pas ou peu dirigés et où ils négligent les répétitions, la question de l'écart qui sépare le contenu d'une pièce écrite par un auteur de celui de cette même pièce jouée au théâtre doit donc être posée. Nous aurons l'occasion au cours de ce chapitre, à partir de comptes

¹ *Le Censeur dramatique*, 15 (20 janvier 1798): 354.

² René Pomeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, Paris, PUF, 1987, p. 140.

³ Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 5. Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974, en soulignant que le «metteur en scène ne naît pas par génération spontanée sous la Restauration», retrace quant à lui divers éléments (les talents d'acteurs ou d'actrices, comme Le Kain ou Mlle Clairon qui subjuguent et entraînent leurs collègues de scène dans une direction unique, des innovations au niveau des décors et des costumes) qui font en sorte que si le metteur en scène est bel et bien né au XIXe siècle, c'est le siècle des Lumières qui l'a enfanté. En introduction, Peyronnet mentionne également que la première pièce dont on connaisse le livret complet de mise en scène est le drame de Dumas *Henri III et sa cour*, joué à Paris en 1829.

rendus et des nombreux traités sur l'art du comédien publiés au XVIII^e siècle, d'approfondir plusieurs aspects du jeu du comédien à cette époque, aspects qui lui confèrent un véritable rôle de co-auteur. Sur la scène politique, nous verrons encore une fois que la Révolution introduit des mutations importantes, notamment en ce qui concerne le statut civil des comédiens et des comédiennes: avec le décret du 24 décembre 1789 voté par l'Assemblée nationale constituante, les comédiens, en même temps que les protestants d'ailleurs, acquièrent le statut de citoyens. Le sceau d'infâmie attaché traditionnellement en France à cette profession est brisé. La réhabilitation morale et politique des acteurs et des actrices au début de la Révolution a sans doute contribué à motiver ces derniers à jouer un rôle non négligeable dans la vie politique de cette période.

Les traités théoriques

Jean-Nicolas Servandoni, dit d'Hannetaire, offre à travers ses *Observations sur l'art du comédien* publiées en 1774 un document précieux pour l'étude des théories sur le jeu des comédiens à la fin du XVIII^e siècle. À en juger par la notice très succincte sur d'Hannetaire dans *Le Dictionnaire des lettres françaises*, où sont recensées comme seule oeuvre ces *Observations* en question, nous avons affaire ici à un auteur mineur du XVIII^e siècle⁴. Et pour cause, car il s'agit bien d'un acteur avant tout et c'est pour cela que ce document constitue une source précieuse dans le cadre de ce chapitre. Fréron, dans *L'Année littéraire* en 1774, en fait un compte rendu très élogieux: «L'auteur de cet ouvrage, dit-il, paroît être un homme de grand sens à qui trente années d'expérience & l'habitude de réfléchir ont donné le droit de publier ses observations sur un art qu'il ne peut avoir exercé qu'avec succès»⁵.

Dès son avertissement liminaire, Servandoni précise avec modestie la nature de son propos en même temps que ses sources qu'il qualifie «d'ignorées»:

⁴ Voir dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, la notice sur Jean Nicolas Servandoni dit d'Hannetaire (1718 - 1780), p. 1243-4, à ne pas confondre avec son oncle plus connu, Jean-Nicolas Servandoni (1695-1766), peintre, architecte et décorateur. Cf. p. 1243.

⁵ *Année littéraire*, tome V, Lettre VII (1774): 145.

Ce recueil seroit sans doute plus intéressant, si l'Auteur en avoit puisé les Observations critiques dans des sources plus illustres ou moins ignorées: c'étoit effectivement le moyen d'accréditer ses instructions, & de les rendre plus lumineuses, & plus authentiques; mais, n'ayant pu être à portée de suivre & d'étudier de près les Acteurs & les Actrices les plus célèbres de nos jours, il a été obligé de s'en tenir & de se borner à ceux & celles qu'il a eûs devant les yeux⁶.

Servandoni poursuit deux ambitions: «La première est de retracer & de détailler au Public les regles générales & les finesses particulières d'un Art qu'il affectionne». Par public, l'auteur désigne plus spécifiquement ici le public du théâtre, à qui il reconnaît une autorité indéniable sur cette pratique: «En un mot c'est le seul Maître qui ait le droit & le pouvoir de se faire entendre des Comédiens». Second objectif de ses *Observations*, celui d'être utile aux jeunes comédiens et comédiennes qui débudent une carrière: «[...] soit en réunissant, sous un seul point de vue, une foule de préceptes épars dans un grand nombre de Livres; soit en y ajoutant de nouvelles Observations, fruits d'une longue expérience qui peut suppléer à celle que n'a point encore un Commençant»⁷.

Ce comédien d'expérience amorce ses observations dans le «labyrinthe de cet art» en soulignant justement l'importance de la pratique, de l'expérience, et donc de prodiguer un enseignement à l'aide d'exemples concrets. Servandoni identifie d'emblée l'une des principales qualités du comédien, qui est «sans contredit, d'être Imitateur, & de ne l'être qu'à propos & avec discernement»⁸. Il donne de nombreux exemples afin d'illustrer la difficulté pour les comédiens d'atteindre cet art d'imiter la nature, qui n'est pas de la copier. C'est

⁶ Jean Nicolas Servandoni, *Observations sur l'art du comédien*, Bruxelles, Société typographique, 1774. XVI - 350p., «Avertissement», p. vi. Désormais OAC. Un «avertissement des imprimeurs» précise qu'il s'agit de la seconde édition de cet ouvrage, sans mentionner la date ni le lieu de la première. Les imprimeurs motivent leur réédition en disant que la première a obtenu beaucoup de succès, comme en témoigne d'ailleurs une lettre de Marmontel qui est citée: «On regrette seulement qu'un Observateur si judicieux n'ait pas eu assidument devant les yeux le Théâtre de Paris: il n'auroit pas mieux vû, il n'auroit pas mieux dit; mais il auroit vû et dit plus de choses; & son Livre est du petit nombre de ceux dont le défaut est d'être trop courts». Cf. p. xvi. Ce livre, qui fait tout de même 350 pages in-8°, semble ainsi approprié pour l'étude du jeu des comédiens à Paris en général.

⁷ OAC, «Avertissement», p. xiii-iv. Fréron, dans le compte rendu cité plus haut, précise que Servandoni, «un des premiers acteurs du Théâtre de Bruxelles, a rassemblé dans ce volume des extraits qui ont paru sur le même sujet, comme *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine, *Les Pensées sur la déclamation* de Luigi Riccoboni et l'article «Déclamation» que Marmontel a donné à L'Encyclopédie. Fréron caractérise les observations de Servandoni comme «souvent plus curieuses & presque toujours plus approfondies que le texte même». Voir *Année littéraire*, tome V, lettre VII (1774): 145-6.

⁸ OAC, p. 3.

précisément en raison des difficultés que pose une imitation juste que Servandoni justifie la nécessité d'un maître rompu à cet art. En soulignant cette nécessité d'un maître, que nous appellerions aujourd'hui peut-être metteur en scène, ce comédien évoque cet aspect crucial de la pratique théâtrale au XVIII^e siècle qu'est l'absence de directeur ou de «maître de jeu» pour fixer le jeu de l'acteur.

Il serait à souhaiter que les Comédiens de nos jours, & même ceux de Paris, fussent pareillement assez dociles & assez modestes, pour choisir le plus Expérimenté d'entr'eux, auquel ils donneroient le droit de les guider dans la carrière, ou tout au moins de rectifier en eux les défauts les plus marqués & les plus sensibles⁹.

Il donne ensuite l'exemple de deux comédiens différents qui ont incarné le personnage de Turcaret dans la pièce de Lesage ainsi nommée en produisant deux contenus distincts:

Celui-là peut-être ne se sera attaché qu'à suivre littéralement le sens de l'auteur, croyant que ce devoit être toujours la boussole du Comédien: l'autre plus hardi, ou plus habile sans doute, a cru devoir s'en écarter & franchir les bornes ordinaires, en donnant à son personnage un caractère plus neuf, plus comique & plus singulier, & en produisant pour ainsi dire, un autre Turcaret de sa composition, au lieu du Turcaret de Le Sage¹⁰.

Fait digne de remarque, c'est le second que Servandoni qualifie de meilleur. Toutefois, il émet aussitôt cette mise en garde: «de pareilles licences ne doivent être imitées qu'avec beaucoup de réserve & de précaution» car, explique-t-il ensuite, «cette composition arbitraire de chaque rôle ne pourroit que bouleverser tous les caractères du Théâtre, & les faire dégénérer à la fin en espèces de caricatures»¹¹. En fait, Servandoni réclame avec insistance une plus grande fixité dans le jeu des comédiens que devrait permettre l'enseignement d'un maître ou d'un acteur expérimenté au sein de chaque troupe¹².

Servandoni, s'il insiste ainsi fortement sur l'importance du maître pour enseigner la comédie à de jeunes acteurs ou actrices, n'en reconnaît pas moins la nécessité de prédispositions naturelles ou en quelque sorte de talents innés qui correspondent à un certain nombre de qualités sur lesquelles nous aurons à

⁹ Ibid., p. 9.

¹⁰ Ibid., p. 18.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., p. 23.

insister pour saisir la nature du jeu du comédien à cette époque: «Je sais très-bien encore que l'on n'enseignera jamais à avoir un bel organe, une figure noble, des traits expressifs, du feu, de l'ame, & tant d'autres qualités de la nature, auxquelles tout l'art possible ne peut jamais suppléer»¹³. Mais outre ces qualités exigées du comédien par Servandoni, celles qui sont dénoncées ne nous instruisent pas moins sur la nature de ce qui est donné à voir sur les scènes du XVIIIe siècle. Ainsi, en imputant cette fois au public de théâtre une «ignorance», contrairement à ce qu'il a dit au début de ce discours préliminaire, Servandoni dénonce les «cris», la «charge» et les «grimaces» de comédiens qui sont «entraînés sans doute par des applaudissements déplacés, comme cela n'arrive que trop souvent dans tous les Spectacles du monde, où l'on n'accorde guere les honneurs du succès qu'à celui qui crie le plus fort dans le Tragique, ou qui fait le plus de charge et de grimaces dans le Comique»¹⁴.

Les *Observations* de Servandoni se font plus systématiques à partir d'une présentation d'un extrait d'«un des meilleurs Traités qui aient paru sur cette matière»; l'«Abregé» du *Comédien*, de Rémond de Sainte-Albine, un historien du théâtre et aussi un dramaturge qui a écrit notamment des comédies italiennes¹⁵. D'emblée, dans ce traité, est soulignée encore une fois la complexité de l'art du comédien et surtout son rôle de co-auteur:

Non-seulement il est essentiel qu'il ne fasse rien perdre aux discours de leur force ou de leur délicatesse, mais il faut qu'il leur prête toutes les graces que la déclamation & l'action peuvent leur fournir. Il ne doit pas se contenter de suivre fidèlement son Auteur: il faut qu'il l'aide, & qu'il le soutienne. *Il faut qu'il devienne Auteur lui-même*; [nous soulignons] qu'il sache non-seulement exprimer toutes les finesses d'un rôle, mais encore en ajouter de nouvelles; non-seulement exécuter, mais créer¹⁶.

La représentation d'une pièce pour qu'elle soit conforme à l'intention de l'auteur exige donc une pleine collaboration de l'acteur. Sans cette dernière, c'est non seulement le succès de la pièce qui est compromis, mais aussi les intentions de l'auteur qui peuvent être littéralement inversées par le jeu du comédien: «Lorsque les Acteurs ne concourent pas avec lui [l'auteur], à produire les effets

¹³ Ibid., p. 31.

¹⁴ Ibid., p. 32-3.

¹⁵ Voir la notice dans *Le Dictionnaire des lettres françaises*, p. 1098-9, qui précise que cet auteur parisien, né en 1699 et mort en 1778, a publié *Le Comédien* à Paris en 1747, réédité en 1749.

¹⁶ Cité dans OAC, p. 41.

qu'il veut opérer, il est exposé souvent au risque de voir les Spectateurs rire de ce qui devrait faire couler leurs pleurs, ou exciter leur admiration»¹⁷.

Nous pouvons résumer les nombreux concepts que développe Servandoni, en reprenant Sainte-Albine, dans son appréhension du jeu du comédien à quatre principaux. Les concepts de «sentiment», de «feu, de chaleur et d'esprit», des considérations sur la «physionomie» des comédiens ainsi que sur leurs «finesses» permettront de préciser leur rôle de co-auteur au théâtre selon les théoriciens.

Le sentiment

Dans une section consacrée au «Sentiment», qui est selon Rémond de Sainte-Albine la qualité la plus essentielle du comédien définie comme «la facilité de faire succéder dans leur ame les diverses passions dont l'homme est susceptible», est distinguée la tragédie, dont les principaux ressorts sont l'amour, la haine & l'ambition, de la comédie, où «toutes les passions sont au contraire de [son] domaine, & l'Acteur Comique ne peut passer que pour novice dans son art, lorsqu'il ne sait pas exprimer également les transports d'une joie folle & ceux d'un vif chagrin; la tendresse ridicule d'un veillard amoureux & la sinistre colère d'un jaloux»¹⁸. Cette considération de Sainte-Albine sur le sentiment dans le jeu du comédien semble avoir été à l'origine d'un débat important au milieu du XVIIIe siècle entre les partisans de la sensibilité et ceux au contraire qui réclament l'insensibilité nécessaire de l'acteur. Il s'agit là de la position bien connue de Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* (rédigé dans les années 1770-3, mais qui ne sera publié qu'en 1830): ce paradoxe étant précisément selon Diderot le fait que le comédien pour exprimer sur la scène le sentiment d'une manière conforme à la nature doit faire preuve, dans la vie de tous les jours, d'une très grande maîtrise de ses sentiments¹⁹. Si Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* s'oppose avec véhémence à la position de Sainte-Albine sur le sentiment, ce dernier néanmoins effectue des nuances en précisant

¹⁷ Ibid., p. 42.

¹⁸ Ibid., p. 45.

¹⁹ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Édition présentée, annotée et établie par Robert Abirached, Paris, Gallimard, 1994. Voir en particulier p. 101 et la notice d'Abirached p. 205.

que dans sa vie domestique le comédien doit savoir prendre un recul par rapport à sa sensibilité:

De ce principe, il s'ensuit qu'une personne de Théâtre ne sauroit avoir trop d'attention, à ne donner sur elle, que le moins de prise qu'il est possible, aux événements heureux ou malheureux qui lui arrivent. Quand elle s'affecte trop vivement des moindres sujets de chagrin ou de joie que lui donnent ses affaires domestiques, il est rare qu'elle s'abandonne sérieusement aux diverses impressions que ses rôles exigent d'elle. Difficilement pourra-t-elle chasser à son gré le sentiment de ce qui la touche personnellement pour se rendre propres les sentiments de son personnage²⁰.

Paradoxalement, Sainte-Albine a finalement une position qui se rapproche de celle de Diderot.

Le feu, la chaleur et l'esprit

En posant la question «Un Comédien peut-il avoir trop de feu?», Sainte-Albine, repris par Servandoni, définit ainsi ce concept: «*Le feu* dans une personne de Théâtre n'est autre chose que la célérité & la vivacité, avec lesquelles toutes les parties, qui constituent l'Acteur, concourent à donner un air de vérité à son action». Puis il répond aussitôt par la négative à sa question initiale: «Ce principe posé, il est évident qu'on ne peut apporter trop de chaleur au Théâtre, puisque l'action ne peut être jamais trop vraie, & que par conséquent l'impression ne peut être jamais trop prompte ni trop vive»²¹. Encore une fois cependant, Sainte-Albine ajoute des nuances à cette position qui heurtera aussi Diderot: «Je le répète. La véhémence employée mal-à-propos, ou portée au-delà de toute vraisemblance, est ridicule, & je ne crois pas, comme quelques personnes, ni avec le commun des Spectateurs, que pourvu qu'on frappe fort, il n'importe pas qu'on frappe juste». Toutefois à choisir entre un jeu trop froid ou un jeu trop chaud, Sainte-Albine préfère le dernier: «Mais dans les morceaux qui doivent être joués avec force, il vaut encore mieux passer un peu le but que de ne pas l'atteindre. La première règle est de remuer l'Auditoire, & au Théâtre le jeu froid est toujours le plus défectueux»²².

²⁰ OAC, «Abregé du Comédien», p. 46-7.

²¹ Ibid., p. 48.

²² Ibid., p. 50.

Afin d'illustrer la prégnance de ces concepts pour appréhender le jeu du comédien tout au long de notre période, nous citerons des définitions de la «chaleur», du «feu», et aussi de l'«esprit» qui s'y rattache, contenues dans un autre traité théorique sur l'art du comédien, *Les Éléments de l'art du comédien* écrit par le comédien Dorfeuille. *Le Courrier des spectacles*, le 1er novembre 1799, en cite de longs extraits dans son compte rendu. Nous pouvons remarquer ainsi que ces concepts sont aussi importants pour le langage de la théorie sur le jeu du comédien, de 1774 à 1799, qu'ils sont tombés en désuétude aujourd'hui. La chaleur chez le comédien est ainsi définie par Dorfeuille: «La chaleur est l'agent de l'âme; ses pouvoirs sont illimités: elle éclate ou se concentre, elle est lente ou impétueuse, quelque fois elle n'est qu'animée, puis elle s'élance comme d'un volcan, elle jette des flammes, elle embrâse tout et dévore». Puis le feu, qui est à son tour l'agent de la chaleur: «Le feu est la chaleur de l'esprit et son agent. C'est un éclair qui se perd aussi-tôt qu'il a brillé: qui reparoît, se succède, et fuit aussi rapidement. Cet agent est aussi prompt que la pensée; est-elle entendue? il n'agit plus».

Mais c'est «l'esprit», animé par la chaleur dont l'agent est le feu, qui fait du comédien un véritable créateur:

Si l'auteur s'est oublié, s'il est froid, s'il a des négligences qui nuisent à l'action ou aux effets, le comédien, homme de goût et d'esprit, doit réparer ces torts, s'élever avec lui, le soutenir s'il fléchit, passer légèrement sur les traits qui arment la critique, et s'arrêter sur ceux qui font le triomphe et la gloire de l'auteur. Cette tâche du comédien ne peut être remplie qu'autant que chez lui l'intelligence, l'esprit et le goût sont éclairés par les connoissances que donne l'étude; qu'autant qu'il est instruit. Ainsi les ombres, les clairs, les demi-teintes, toutes les nuances nécessaires pour varier et animer un tableau, sont une opération de l'esprit. C'est ainsi que le comédien se rend créateur, autrement il rampe et n'a point de célébrité²³.

La physionomie

Revenons à Rémond de Sainte-Albine, repris par Servandoni, qui pratique une véritable autopsie du comédien en s'attachant au rôle de la

²³ *Le Courrier des spectacles*, 983 (1er novembre 1799): 2-3.

physionomie. Il pose la question: «Seroit-il avantageux que toutes les personnes de Théâtre fussent d'une figure distinguée?» en distinguant des spectateurs qui ne sont attirés au théâtre non par les pièces mais uniquement par la figure des actrices ou des acteurs, de spectateurs qu'il qualifie de «juges éclairés». Encore une fois, il montre que l'idéal à cet égard réside dans un juste milieu entre l'appréciation des qualités physiques ou leur complète ignorance et ce aussi bien pour la beauté de visage et de corps, que pour l'âge du comédien. Il s'agit toujours de respecter la vraisemblance²⁴. À cette occasion, Rémond de Sainte-Albine nous relate une anecdote intéressante mettant en scène un plaisant du parterre:

On n'a pas encore oublié l'aventure d'un Débutant (le Sr. Dumirail.) Il avoit des entrailles, de l'esprit & du feu; mais son extérieur n'étoit rien moins qu'héroïque. Un jour, il représenta Mithridate, & il le représenta d'une manière à satisfaire tous ses Auditeurs, s'il n'avoit eu pour Auditeurs que des aveugles. Dans la scène où Monime dit à ce Prince, *Seigneur, vous changez de visage?* Un plaisant cria à l'Actrice, *laissez-le faire*. On perdit de vue sur le champ les talens de l'Acteur, pour ne penser qu'au peu de convenance qui se trouvoit entre son rôle et sa personne²⁵.

C'est toujours au nom de la vérité des représentations que cet auteur aborde la question de la mémorisation du texte par un acteur, une mémorisation qui n'est pas suffisante cependant car «on doit reconnaître en même-tems, combien ils ont besoin non seulement que leur mémoire ne se trouve en défaut, mais encore qu'elle ne paroisse pas leur fournir les discours que nous admirons dans leur bouche»²⁶.

Les finesses

Dans une section ainsi intitulée, où il est question du parachèvement des qualités exigées du comédien, Sainte-Albine fait l'éloge des comédiens qui parviennent à dire des choses, à peindre des sentiments, que ce soit par des gestes ou des silences dans les interstices du discours, et qui peuvent ainsi infléchir significativement ce dernier:

²⁴ OAC, «Abregé du Comédien», p. 50-9.

²⁵ Ibid., p. 69.

²⁶ Ibid., p. 86.

Ils se distinguent sur-tout par le talent de peindre des sentimens, qui ne sont point exprimés par le discours, mais qui conviennent au caractère & à la situation du personnage. De même qu'on montre de la finesse en disant plus par son jeu que ne dit l'Auteur, on en montre aussi quelquefois en prévenant ce qui sera dit, mais qui ne l'est pas encore. Feu la Thorilliere usoit de cette adresse dans la Mère Coquette. Après avoir dit en prenant la bague, *Puisque vous le voulez, Madame*, il gardoit un assez long silence, & il ne laissoit échapper ces mots, *Il est donc mort*, qu'après avoir considéré le diamant à plusieurs reprises²⁷.

Ainsi, le rôle de co-auteur du comédien est-il pleinement, non seulement reconnu par Sainte-Albine, mais aussi encouragé: «Le comédien habile ne croit pas que les finesses de son art se bornent au talent de prêter des ornements aux ouvrages dramatiques. Il tâche d'en sauver les défauts». Mais Sainte-Albine ne s'en prend pas moins aux défauts des acteurs et des actrices qu'il a observés, tels ces actrices «qui se persuadent que dès qu'elles n'ont rien à dire, elles sont dispensées de prendre part à l'action de la Pièce, & qui pendant ce tems s'amuse à parcourir des yeux la Salle & l'Assemblée. Par leur jeu muet, ils ont l'art de parler, même pendant que l'Auteur les condamne au silence»²⁸.

Une part essentielle du jeu du comédien réside en effet dans le non-dit du discours, exprimé par des silences plus ou moins longs, mais aussi dans ce que Sainte-Albine appelle les «jeux de théâtre», c'est-à-dire des finesses qui ne s'adressent qu'à «l'amusement des yeux». Ces «finesses» exprimées avec le langage du corps sont particulièrement importantes pour la comédie: «Une comédie est faite pour être jouée, non pour être simplement récitée. Dire qu'elle gagnera beaucoup à la lecture, c'est dire qu'elle manque de plusieurs des agrémens qu'on exige dans la Représentation»²⁹. Enfin, l'auteur termine ses considérations sur le jeu idéal du comédien en parlant de ce qu'il appelle «Des Graces»: «Votre jeu est-il parfaitement vrai? Est-il naturel? Est-il fin & varié? nous vous admirons; mais il vous manquera encore quelque chose pour nous plaire, si vous ne joignez à ces avantages les grâces du débit et de l'action». D'une manière générale, et aussi assez vague, Sainte-Albine définit ces grâces par ce qui «[rend] la nature élégante jusques dans ses défauts»; par «ce vernis

²⁷ Ibid., p. 96.

²⁸ Ibid., p. 98.

²⁹ Ibid., p. 108.

séduisant, cet élégant je ne sais quoi, qui nous charme dans le jeu comique du genre noble»³⁰.

Servandoni nuance ou précise, à l'aide d'anecdotes, les propos précédents. D'emblée Servandoni condamne les acteurs qui abusent de leur rôle de co-auteur en émaillant leurs répliques de «mauvaises plaisanteries».

Sur-tout rien n'est plus imprudent que d'attendre qu'on soit sur la scène pour se livrer, sans réflexion, à certaines saillies équivoques. Ce n'est point là le moment de hasarder des impromptus dont l'Acteur est souvent dans le cas de rougir lui-même le premier; il faut savoir se soustraire à ces petites tentations de l'Amour-propre, & se bien persuader que tout ce qu'on peut dire dans le moment, ne vaudra jamais mieux, que ce que l'Auteur a pensé & combiné tout à son aise dans le cabinet³¹.

Il admet cependant qu'à certaines occasions l'acteur puisse se permettre quelques petites licenses sur le texte de l'auteur qu'il a appris lorsque la longueur abusive de certaines répliques le justifie: «[C]'est le retranchement de quelques longueurs, qui le plus souvent ne servent qu'à ralentir le feu de l'Acteur, qu'à affaiblir l'intérêt d'une Pièce, & sur-tout à en refroidir l'action». Mais Servandoni réclame ici aussi la modération pour ne pas déplaire aux auteurs: «On connoît la délicatesse des Auteurs là-dessus, & combien ils craignent ces sortes de mutilations de la part des Comédiens; c'est leur couper bras & jambes, c'est leur déchirer les entrailles, &c.»³². En définitive, et à l'aide d'exemples concrets, Servandoni, qui est rappelons-le un comédien, montre que devant cette rivalité entre l'auteur et l'acteur, il est peut être souhaitable de se fier à l'expérience de la scène car une pièce jouée «au grand jour de la scène» est toujours différente d'une pièce lue à la lueur des cabinets:

Car enfin mille exemples prouvent qu'une Pièce n'est souvent rien moins, à la représentation, que ce qu'elle a paru à la lecture ou dans le cabinet; les plus grands connoisseurs s'y trompent tous les jours. Combien d'idées qui, au premier abord, paroissent brillantes & heureuses, qu'on ne trouve ensuite que languissantes, louches & surabondantes, lorsqu'elles sont exposées au grand jour de la Scène, ou lorsqu'on en juge dans le sang froid de la réflexion! C'est néanmoins à cette surabondance, toujours nuisible au succès, qu'on peut attribuer la chute de bien des Ouvrages Dramatiques, qu'on a pu relever après qu'en les élaguant souvent d'un tiers³³.

³⁰ Ibid., p. 112.

³¹ «Notes et Observations» de Servandoni sur Rémond de Sainte-Albine, *ibid.*, p. 118.

³² Ibid., 119.

³³ Ibid., p. 120.

Servandoni se lance ensuite dans une narration d'anecdotes afin de montrer comment l'expérience des acteurs sur scène contribue à mettre à profit des accidents ou des impondérables inhérents à tous les spectacles. Prenons ainsi l'anecdote d'un acteur dans *L'Avare* de Molière:

Un Acteur jouant Harpagon, se laissa tomber sur ce Théâtre en courant, & en criant au voleur à la dernière scène du quatrième Acte de *L'Avare*, qu'on nomme ordinairement la scène de la Cassette: mais loin de chercher mal-adroitement à se relever tout de suite, il eut la présence d'esprit de continuer son rôle par terre, comme un homme affaissé sous le poids de la douleur et du désespoir, & ne se releva qu'à l'endroit où la nature et la vérité lui permettoient de le faire: si bien que le Public fut persuadé qu'il étoit tombé exprès, pour rendre son jeu plus neuf et plus brillant³⁴.

Inversement, l'inexpérience des comédiens, le tract surtout chez les comédiens peu expérimentés, compromet bien entendu la vraisemblance des représentations. Servandoni parle ainsi d'un jeune «postulan téméraire» à qui on a confié, dans toute une tragédie, qu'un seul hémistiche, mais qui a réussi néanmoins à manquer son coup: au lieu de dire «C'en est fait, il est mort», il répondit «C'en est mort, il est fait». Plusieurs autres exemples de lapsus de comédiens, comme ce «sonnez trompettes» en «trompez sonnettes», montrent bien comment les bévues des comédiens en prononçant les répliques les plus solennelles peuvent tourner une tragédie en dérision. Outre l'inexpérience, ces défaillances peuvent provenir de l'indolence ou même de l'ivresse, comme cet acteur qui «toute sa vie, accoutumé d'aller à la Buvette à chaque Entre-Acte d'une pièce, se trouva un jour si ivre à la fin de la même Tragédie, qu'en prononçant le dernier vers, *venez, & recevez l'ame de Mithridate*, il finit par offrir une image très dégoûtante de son personnage expirant»³⁵.

La dernière section du livre de Servandoni dit d'Hannetaire reproduit un extrait des *Pensées sur la déclamation* de Luigi Riccoboni. Servandoni affirme qu'il a découvert ce traité juste avant l'impression du sien et que comme il y a trouvé quelque ressemblance avec ce qui a été dit déjà sur la déclamation il a cru bon de l'annexer afin d'appuyer ses propos d'une nouvelle autorité. Plus systématique que Servandoni, Riccoboni résume plusieurs considérations apportées précédemment en définissant clairement le concept de déclamation,

³⁴ Ibid., p. 124.

³⁵ Ibid., p. 208.

qui pourrait bien être considéré comme la quintessence du jeu du comédien:
 «L'Art de la déclamation consiste à joindre à une prononciation variée
 l'expression du geste & *sur-tout celle du visage*, pour mieux faire sentir toute la
 force de la pensée»³⁶. Il montre ensuite que cet art participe non seulement aux
 fondements du théâtre, mais aussi rien moins qu'à ceux de la civilisation:

L'Eloquence & la Déclamation ont été nécessaires & en usage depuis les
 temps les plus reculés; elles ont civilisé les peuples les plus barbares, &
 ont toujours été en grande estime parmi les plus polis. Cet art de
 déclamer est appelé *l'Eloquence extérieure*. En effet, les arguments les
 plus forts & les plus vrais étant lûs seulement sur le papier n'auront
 jamais la même force, que nous y sentons lorsque la voix vivante les
 anime avec justesse par une belle déclamation; & il faut convenir que
 toutes les deux ensemble forment le parfait Acteur & le grand Orateur³⁷.

L'importance de cet art de la déclamation pour Riccoboni, qui ne se
 confine pas seulement au théâtre mais concerne tous les aspects de la vie
 publique, y compris la simple conversation, fait en sorte qu'il préconise, plutôt
 que des recettes écrites incapables de faire honneur à la diversité de la nature, la
 fréquentation d'un habile maître qui les donnera de *vive voix*. D'autant plus
 que, comme il l'a mentionné au tout début, le geste et le visage, les yeux en
 particuliers, participent à cet art de la déclamation.

La pratique du jeu des comédiens d'après les comptes rendus

Nous pouvons, à la lumière de la section précédente, appréhender le jeu
 du comédien à partir de trois aspects principaux qui définissent les multiples
 avatars de son rôle de co-auteur au théâtre. Tout d'abord celui du texte appris
 par le comédien et qui est joué par la suite sur scène avec plus ou moins d'écart
 par rapport au texte écrit par l'auteur. Ceci pose la question de la mémoire et
 surtout de ses défaillances. Outre l'intervention du souffleur, la mémoire
 défaillante du comédien peut être rachetée par son aptitude à improviser et à tirer
 parti, grâce à ses talents ou à son expérience, des impondérables de la
 représentation. Il va de soi que pour la tradition du théâtre à l'italienne qui
 repose sur l'usage de canevas, l'improvisation du comédien occupe le devant

³⁶ «Extrait des *Pensées sur la déclamation*» de Luigi Riccoboni, p. 286. L'italique est de Riccoboni.

³⁷ Ibid., p. 287.

de la scène conférant ainsi à ce dernier un rôle intégral d'auteur. Pour notre période cependant, comme nous l'avons vu, cette tradition au Théâtre-Italien à Paris s'est évanouie au profit de genres comme l'opéra-comique qui nécessite l'apprentissage d'un texte. Au reste la présence d'un souffleur sur cette scène illustre bien, d'une manière générale, la volonté des comédiens de se conformer au texte de l'auteur. Néanmoins cette volonté n'est pas suffisante et l'on n'efface pas une tradition au fondement du jeu théâtral en Europe moderne du jour au lendemain. Il faudra pour cela, nous ne saurions trop insister sur ce point, l'intervention du metteur en scène.

Second aspect du jeu du comédien qui participe tout autant à la définition de son rôle de co-auteur, celui du langage du corps, c'est-à-dire de la pantomime, que les Italiens nomment *lazzi*. Servandoni en citant Riccoboni à ce sujet nous a fait voir que ce dernier aspect, avec celui de la récitation du poème, peut être appréhendé par le concept de déclamation incluant aussi bien la parole que le geste ou l'attitude du comédien sur scène. Nous estimons souhaitable cependant, ici, de les distinguer afin de mener notre analyse avec plus d'acuité. Nous distinguerons en outre de la pantomime, un troisième aspect qui est celui de la charge. Jeu de corps, jeu de mains, de visages, la charge certes participe à la pantomime, mais elle forme un aspect particulier du jeu du comédien sur scène en ce qu'elle poursuit un but unique, qui n'est pas celui de la vraisemblance, mais bien au contraire celui de provoquer le rire des spectateurs.

De la même manière que nous avons laissé de côté, au chapitre précédent en parlant des auteurs du Théâtre-Italien, la question de la musique, nous n'aurons pas l'occasion d'élaborer dans ce chapitre sur celle de la danse ou des ballets. Bien que composant parfois une partie du répertoire du Théâtre-Italien, l'appréhension de la danse nécessiterait un traitement à part appuyé par une documentation spécialisée. Les traités théoriques sur l'art du comédien, non moins que les comptes rendus de représentations théâtrales au Théâtre-Italien, sont très avares de commentaires sur ce point et c'est sans doute en étudiant plus spécifiquement l'Académie royale de musique (l'Opéra) ou les salles de spectacles à la cour que nous pourrions élaborer sur ce vaste domaine constituant sans doute la quintessence du langage corporel.

Avant de procéder à l'étude de ces trois aspects rappelons que ce qui fait le jeu du comédien sur scène, tel que perçu par les spectateurs, est bien entendu un amalgame de tout ceci. Les comédiens ont l'occasion de fondre cet amalgame en un tout cohérent et de lier le jeu individuel avec le jeu d'ensemble lors des répétitions. Fait significatif sur lequel nous ne saurions trop insister, du début de notre période dans les années 1770 à la toute fin, en 1799, des critiques de théâtre déplorent la négligence des comédiens, en particulier sur la scène des Italiens, lors des répétitions. Ces dernières sont effectuées par les acteurs et les actrices avec beaucoup de désinvolture, si l'on en croit Levacher de Charnois en 1777 qui propose, afin de remédier à cette situation, l'établissement d'écoles de répétitions. Le critique s'adresse ici plus spécifiquement aux comédiens du Théâtre-Italien: «Il est nécessaire, pour que les pièces soient bien jouées, qu'elles aient été bien répétées; & il est étonnant, Messieurs, combien cette partie est négligée chez vous. Les répétitions se passent sans ordre, sans silence, sans attention».

Levacher de Charnois nous décrit ensuite l'atmosphère qui règne lors des répétitions, auxquelles assistent un public qui ne contribue pas peu sans doute au désordre déploré: «les Auteurs font entrer leurs amis, les Comédiens les leurs; la salle est pleine, la pièce est jugée avant d'avoir été entendue. On n'ose ni redire deux fois les morceaux de peur d'ennuyer ces *Spectateurs intrus*, & reprendre des fautes de peur de mortifier l'acteur ou l'actrice devant le public». Levacher de Charnois propose certaines mesures pour remédier à cette situation, dont les écoles de répétition, où serait enseignée la nécessité d'effectuer ces répétitions dans les salles d'assemblée, sans aucun spectateurs, pour mémoriser le texte, puis de les reprendre au théâtre, sur la scène, pour exercer les entrées, les situations et les *lazzi*. Les suggestions de l'auteur concernent non seulement la répétition des pièces nouvelles, mais aussi celles des anciennes qui sont aussi négligées au détriment de l'illusion théâtrale:

Vous négligez absolument de répéter les pièces anciennes, & vous vous fiez sur votre usage, votre habitude, votre mémoire. Eh! Messieurs, est-ce ainsi qu'on joue la comédie? C'est plutôt jouer le public: pardonnez à ma franchise, mais convenez; n'est-il pas indécent que les spectateurs qui sont dans les loges sur le théâtre entendent avant vous le souffleur dire toute la pièce à voix haute mot pour mot? Comment est-il possible qu'on se laisse alors aller à l'illusion?³⁸.

³⁸ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 9 (1er septembre 1777): 140-2.

Les recommandations de Levacher de Charnois n'ont semble-t-il guère été prises en compte, car, encore en 1798, Grimod de la Reynière déplore cette même négligence des comédiens, cette fois pas seulement ceux du Théâtre-Italien, à l'endroit des répétitions. «On sait que l'un des plus sûrs moyens de mettre de l'ensemble dans une pièce, c'est d'en faire de fréquentes répétitions; mais il faut y apporter plus de soins que n'en mettent la plupart des comédiens». Le critique estime que les répétitions sont perçues par les comédiens comme une «tâche pénible», d'où le fait qu'ils cherchent à les esquiver: «S'ils ne peuvent pas s'en dispenser tout-à-fait, ils en font le moins qu'ils peuvent, et ce n'est guère qu'à la dernière qu'ils mettent une attention un peu sérieuse». À son tour, Grimod de la Reynière décrit l'atmosphère qui règne lors des répétitions et la désinvolture des comédiens: «Il est rare qu'à une répétition on s'occupe exclusivement de la pièce; elle n'est le plus souvent qu'un accessoire. On y cause, on s'y amuse, on s'y occupe de ses affaires, de ses plaisirs, et l'on songe à peine à son rôle». La présence de l'auteur lors des répétitions est attestée, non moins que son peu d'incidence sur le sérieux des comédiens, «Il [l'auteur] a beau se désoler, prier, tempêter, on en tient peu de compte. On lui promet toujours que tout ira bien, et l'on pense à toute autre chose qu'à son ouvrage». D'où le fait que la première représentation d'une pièce de théâtre n'est pas souvent conforme au texte de l'auteur et ce en raison d'un manque de collaboration délibéré de la part des acteurs et des actrices: «Cependant le jour de la première représentation approche. Il faudroit multiplier les répétitions; on s'y refuse, et souvent le matin même *la pièce est à peine sue* [nous soulignons]; en sorte que cette première représentation n'est qu'une dernière répétition»³⁹.

Mémoire et improvisation

Cette question s'avère être de toute première importance pour appréhender le jeu des comédiens et en particulier celui qui est donné à voir et à entendre sur la scène du Théâtre-Italien. La transition du jeu *all'improvviso* inhérent aux canevas vers le jeu plus fixe exigé par la mise en scène d'une pièce écrite par un auteur ne s'est pas effectuée spontanément. Levacher de Charnois, s'il félicite en 1777 les comédiens italiens d'avoir abandonné les canevas au

³⁹ *Le Censeur dramatique*, 15 (20 janvier 1798): 350-4.

profit de pièces françaises, remarque que ce choix exige des efforts spécifiques d'apprentissage que ces derniers ne déploient pas toujours. «MM. les Comédiens Italiens, en remettant des pièces françaises, n'ont sans doute en vue que le plaisir du public, & sur cet article ils méritent des éloges & encouragemens. Mais il ne suffit pas de les remettre; il faut les jouer avec soin, & se donner la peine d'apprendre avec exactitude». Le critique explique que cette négligence de la part des comédiens italiens à apprendre un texte avec exactitude réside dans l'habitude qu'ils ont de jouer sur des canevas. D'où une inexpérience, certes, dans la représentation de pièces écrites par des auteurs, mais aussi parfois une mauvaise volonté de la part des acteurs. «Cette inexpérience s'est faite sentir dans le petit nombre de pièces françaises qu'on a données depuis quelques tems. Les uns parloient avec une telle volubilité, qu'il était impossible de les entendre; les autres ne s'étant pas donné la peine de les apprendre, substituaient aux choses qu'ils ne savaient pas de mauvais bons mots, qu'il n'auraient jamais dû se permettre»⁴⁰.

De telles dénonciations se retrouvent très fréquemment sous la plume des critiques: «Le sieur Thomassin a pu être content de lui dans le rôle du Bailly; mais à coup sûr il était le seul: il ne savait même pas son rôle»⁴¹. À partir de 1778, *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur* est rédigé par Grimod de La Reynière qui formule de semblables remarques à ce sujet. «Nous invitons les Sieurs Nainville & Laruelle à repasser leurs rôles, la veille des premières représentations. Rien ne peut faire plus de tort au succès d'un ouvrage que l'absence de mémoire d'un acteur aimé»⁴². À d'autres occasions et pour d'autres comédiens, comme la Dlle Dufayelle, Grimod de la Reynière, parle d'un jeu qui «estropie les rôles» des auteurs⁴³. Ce critique n'est pas le seul à dénoncer les improvisations ou les défauts de mémoire des comédiens. Une lettre anonyme au rédacteur du *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur* fait l'éloge de l'acteur Carlin précisément parce qu'il a joué son rôle en conformité avec l'intention de l'auteur, ce qui semble presque être une exception: «& ce qui me fit le plus de plaisir, ce fut que pas un des acteurs ne corrompit un seul mot du texte de l'auteur; pas un mot de changé, de retranché, d'ajouté; & l'on rit cependant: ce qui prouve que l'on peut plaire, en

⁴⁰ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 10 (15 août 1777): 97-98.

⁴¹ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 17 (1er décembre 1777): 30-3.

⁴² *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 19 (1er janvier 1778): 135-8.

⁴³ Ibid., 22 (15 février 1778): 293-4.

s'appliquant à bien rendre un rôle tel que l'auteur l'a composé, sans le défigurer par des additions»⁴⁴. Changements de texte, retranchements, ajouts ou additions, voilà ce qui permet de préciser la nature du rôle de co-auteur du comédien et de mesurer l'écart entre le rôle joué par ce dernier, sur scène, et le rôle écrit par l'auteur dramatique.

Est-ce que, à termes, le jeu du comédien au XVIII^e siècle a évolué vers une plus grande stabilité et surtout un respect plus scrupuleux des intentions de l'auteur? Certes des comptes rendus, à partir de 1791 notamment, juste après la loi sur la liberté des théâtres, adressent parfois des éloges aux soins que les comédiens ont mis dans la représentation de leurs pièces. Ainsi pour les comédiens italiens dans la pièce *Paul et Virginie* adaptée du roman célèbre de Bernardin de Saint-Pierre: «L'exécution en est complète, les décorations pleines de fraîcheur & de vérité, & nous pouvons assurer ce théâtre qu'il n'aura jamais rien à redouter de la rivalité des autres, lorsqu'il mettra autant de soins & de goût dans le choix & la représentation de ses ouvrages»⁴⁵. En fait la critique de *La Chronique de Paris* semble, d'une manière générale et plus on avance dans le temps, admettre un perfectionnement du jeu des comédiens sur la scène du Théâtre-Italien: «En général, on ne peut qu'applaudir au zèle que mettent les comédiens de ce théâtre à varier les plaisirs du public»; et l'auteur souligne que ce ne sont plus, du point de vue de leur jeu, les mêmes comédiens qu'autrefois: «& il seroit aussi injuste que ridicule de vouloir établir une comparaison entre ceux que nous avons, & les bouffons que nous n'avons plus»⁴⁶.

Il ne faut cependant pas à ce sujet sauter trop vite aux conclusions. Remarquons d'ailleurs que les appréciations sur l'exactitude ou les «finesses», pour employer une expression de l'époque, du jeu des comédiens diffèrent beaucoup en fonction de la nature du journal ou du périodique qui publie ces comptes rendus. *La Chronique de Paris* est d'abord et avant tout un quotidien politique. Sans méconnaître les compétences d'Aubin Louis Millin de Grandmaison, l'auteur des critiques dramatiques de ce journal, nous pouvons admettre qu'un périodique consacré uniquement au théâtre se montre plus sévère en même temps que plus attentif aux diverses facettes de la vie théâtrale, dont le jeu des comédiens compose une part importante.

⁴⁴ Ibid., 28 (1^{er} mai 1778): 173.

⁴⁵ *La Chronique de Paris*, 17 (17 janvier 1791): 67.

⁴⁶ *La Chronique de Paris*, 76 (17 mars 1793): 4.

Le Journal des Spectacles ou des Fêtes Nationales, au cours des années 1793-4, alors que figurent dans la *Chronique de Paris* des éloges comme ceux cités plus haut sur le perfectionnement du jeu des comédiens, se montre d'un avis fort différent, qui rappelle d'ailleurs les propos tenus par *Le Journal des Théâtres* ou *Le Nouveau Spectateur* à la fin des années 1770. Du point de vue des rapports entre le théâtre et la vie politique de cette période, nous ne saurions trop insister sur les conséquences pour un comédien de pouvoir improviser sur scène. Ceci confère aux discours des comédiens une marge de liberté que bien peu peuvent se targuer d'avoir, en septembre 1794 par exemple, au lendemain de la Grande Terreur et de la chute de Robespierre. Cette marge de liberté s'offre comme un lieu de prise de position politique de la part des acteurs et des actrices qui exprime, du strict point de vue du jeu des comédiens, un rapport important que la pratique théâtrale entretient avec le concept d'esprit public. Comment en effet, du point de vue de la censure aussi bien que de la propagande, contrôler ce que dit et ce que fait un comédien sur scène?

Le meilleur exemple que nous ayons trouvé à ce sujet figure dans *La Chronique de Paris* du 12 décembre 1790, lors d'un compte rendu d'*Iphigénie en Aulide*, la célèbre tragédie de Racine inspirée d'Euripide et jouée à l'Opéra, qui est loin cette fois de vanter la perfection du jeu des comédiens. Mais il ne s'agit pas ici d'appréciation esthétique. Dans un contexte politique encore relativement calme, si l'on considère l'histoire ultérieure de la Révolution, la représentation de cette pièce a néanmoins donné lieu à une prise de position catégorique de la part d'un acteur en faveur du roi et de la reine. Ce surgissement du politique au théâtre a donné lieu à «un très grand tumulte»:

Il y a eu avant-hier une scène très vive à l'Opéra. On donnait *Iphigénie en Aulide*, les loges et les balcons ont redemandé le chœur, «Chantons, célébrons notre reine», c'est-à-dire, chantons le temps des pensions, des privilèges, enfin de l'Ancien régime. Le civique parterre a pris de l'humeur: grand conflit de part et d'autre; enfin M. Lainer, oubliant qu'il n'est à l'opéra que pour chanter, & non pour instruire le public de ce qu'il doit applaudir ou désapprouver, s'est écrié: «Messieurs, tout bon français doit aimer son roi & sa reine», & il a fait reprendre le chœur, non sans quelques huées de la part de ceux qui pensent qu'on ne peut s'empêcher d'aimer Louis XVI, mais qu'on ne peut être obligé d'aimer parce que ce sentiment ne se commande pas; que quant à la reine, quelques soient ses qualités, elle n'est rien dans l'état, rien dans la constitution, & que cet enthousiasme déplacé tient à une adulation servile. Le calme s'est pourtant rétabli; mais bientôt une couronne de

laurier est tombée aux pieds de M. Lainer: cette offrande préparée, l'objet qui la faisoit décerner, la main dont elle partoît, tout a irrité les spectateurs patriotes, & excité un très grand tumulte⁴⁷.

Pour prendre un autre exemple, cette fois sur les planches de l'Opéra-Comique national, ci-devant Théâtre-Italien, nous retrouvons cette critique virulente de la manière avec laquelle le comédien Chénard remplit le rôle de Géronte dans *La Mélomanie*. «[L]e caractère bas et trivial qu'il lui donne, les farces dégoûtantes qu'il se permet en le jouant, sont aussi contraires à la décence, qu'à la vérité du personnage qu'il représente». Soulignons que le critique en question ne s'adresse pas seulement au comédien Chénard, mais généralise en disant que le fait de se permettre des «farces dégoûtantes» sur scène est assez répandu chez les acteurs de l'époque.

Un acteur estimé croit pouvoir se permettre beaucoup de choses; il se divertit lui-même sur la scène; s'il a fait rire quelques spectateurs, il croit avoir réussi, et il continue sur le même ton. Une partie du public forme son goût sur celui de cet artiste, qui se corrompt bientôt à son tour par l'effet de cette complaisance. Nous trouverions peut-être, dans ce cercle vicieux, une partie de l'histoire de notre théâtre moderne⁴⁸.

Nous avons déjà cité au début de cette section l'avis de Grimod de la Reynière, en 1798, sur la négligence des répétitions de la part des comédiens; une négligence qui est propice certainement à ces improvisations sur scène. Cet amateur averti des spectacles propose un court article sur les souffleurs, dont la tâche est de palier aux défaillances des acteurs et des actrices et ainsi de faire en sorte que le texte prévu par l'auteur soit seul entendu par les spectateurs. Il remarque à ce sujet qu'il est sans doute aussi difficile «de bien souffler la comédie, que de la bien jouer». Les bons souffleurs sont assez rares, à cette époque, d'autant plus que leur tâche est compliquée par le tumulte des spectacles: «S'il n'a pas l'ouïe d'une grande finesse, comment pourra-t-il saisir ce que dit l'acteur, lorsqu'il est éloigné de la rampe, ou qu'il est obligé de parler bas, surtout lorsque le spectacle est orageux, comme il arrive trop souvent aux premières représentations»⁴⁹. De nombreux comptes rendus du *Censeur dramatique* font état, jusqu'à la toute fin de notre période, non seulement des

⁴⁷ *La Chronique de Paris*, 334 (12 décembre 1790): 1383.

⁴⁸ *Le Journal des Spectacles et des Fêtes Nationales*, 37 (23 septembre 1794): 296-8.

⁴⁹ *Le Censeur dramatique*, 18 (18 février 1798): 565.

défaillances des souffleurs, mais aussi des acteurs qui peuvent à cette occasion modifier significativement le contenu de leurs répliques⁵⁰.

La pantomime

Diderot, dans une lettre à Mme Riccoboni, évoque l'importance du langage corporel que constitue la pantomime. L'auteur du *Paradoxe sur le comédien* donne l'exemple d'une pantomime que le célèbre acteur anglais Garrick a effectué lors d'un débat sur les effets de la pantomime lorsque celle-ci est dépouillée de tout discours verbal. «On parlait un jour en sa présence de la pantomime, et il soutenait que, même séparée du discours, il n'y avait aucun effet qu'on n'en pût attendre. On le contredit, il s'échauffe; poussé à bout, il dit à ses contradicteurs en prenant un coussin», et Diderot poursuit en citant Garrick:

«Messieurs, je suis le père de cet enfant». Ensuite il ouvre une fenêtre, il prend son coussin, il le saute et le baise, il le caresse et se met à imiter toute la niaiserie d'un père qui s'amuse avec son enfant; mais il vint un instant où le coussin, ou plutôt l'enfant, lui échappa des mains et tomba par la fenêtre. Alors Garrick se mit à pantomimer le désespoir du père. Demandez à M. de Duras ce qui en arriva. Les spectateurs en conçurent des mouvements de consternation et de frayeur si violents que la plupart ne purent les supporter et se retirèrent⁵¹.

La pantomime forme, comme nous l'avons vu avec le traité de Riccoboni cité par Servandoni, une part importante de ce qu'on appelle au XVIII^e siècle la déclamation du comédien. Celle-ci en aucun cas ne saurait être confinée à la seule dimension verbale du langage que le comédien tient sur scène. Les nuances que la pantomime est susceptible d'apporter aux discours, au texte du théâtre, sont pratiquement infinies et nul historien ne saurait prétendre reconstituer les moments éphémères d'une représentation théâtrale sans les considérer avec attention. Dans les rares cas où les auteurs dramatiques du XVIII^e siècle offrent, comme Beaumarchais, des indications aux comédiens à travers les didascalies, nous pouvons admettre que le jeu du comédien est en partie fixé par ceux-là. Mais le plus souvent il incombe aux comédiens seuls de

⁵⁰ Voir aussi *Le Censeur dramatique*, 26 (9 mai 1798): 442.

⁵¹ Diderot, «Lettre à Mme Riccoboni», 27 novembre 1758, dans *Paradoxe sur le comédien*, p. 133-4.

composer ce langage du corps en l'adaptant aux circonstances du discours ou bien à l'absence de discours; dans ce cas le fardeau de la signification, l'efficacité de la transmission du sens, comme l'illustre l'exemple de la pantomime de Garrick, repose entièrement sur les gestes et l'attitude du comédien.

Même dans les cas où des didascalies existent, il s'avère en fait très délicat de présumer que celles-ci aient été observées avec rigueur par les comédiens, dans la mesure où ce qui fait la réputation d'un comédien au XVIII^e siècle est précisément sa capacité de personnaliser ses rôles par un jeu juste, vraisemblable, dont les modalités sont pour ainsi dire laissées à sa discrétion. Carlin Bertinazzi, cet acteur du Théâtre-Italien qui a incarné Arlequin jusqu'à sa retraite en 1782, a acquis une réputation incomparable lors de notre période, un peu comme les Le Kain ou Talma dans la tragédie, principalement pour ses talents d'acteur pantomime. Citons, parmi les nombreux éloges de Carlin que nous retrouvons dans les comptes rendus de l'époque, celui du *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*:

L'âge n'a ôté au sieur Carlin aucune de ses grâces; il est dans les différents tours que ses rôles exigent d'une adresse, d'une légèreté qu'on admire plutôt qu'on ne les conçoit. Ses petits sauts, sa manière d'entrer, de fuir, de rêver, de se plaindre, de se fâcher, de se réjouir, sont autant de traits qui feraient la réputation d'un acteur pantomime⁵².

Qui plus est, le critique est même disposé à pardonner à Carlin sa manie d'émailler ses dialogues de plaisanteries impromptues: «il serait à souhaiter», dit le même compte rendu, «qu'il fut aussi heureux dans son dialogue que dans sa pantomime: souvent il risque des plaisanteries d'un mauvais ton, qu'une certaine classe de spectateurs peut applaudir, mais que les gens de goût n'entendent qu'avec peine dans une bouche qui peut dire des choses si plaisantes & si spirituelles».

Les critiques sur le jeu des comédiens se retrouvent plus fréquemment dans ce *Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*, qui a annoncé d'ailleurs dans un prospectus que «le jeu des acteurs fixe maintenant l'attention du public, qui paroît désirer que cette partie, d'où dépend principalement

⁵² *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 10 (15 août 1777): 97.

l'illusion du spectacle, soit traitée avec soin»⁵³. À travers de nombreux comptes rendus de ce journal est signalé que des comédiens du Théâtre-Italien, encore à la fin des années 1770, porte toujours les masques associés à cette tradition théâtrale:

Le Sieur Colalto [Collalto (Antoine Mattiuci)] a joué le rôle de Pantalon avec cette supériorité de talents qui lui a mérité la réputation d'un des meilleurs comédiens de l'Europe. Les nuances de sévérité & de tendresse qui se font appercevoir [sic] tour-à-tour dans les discours d'un père irrité à un fils qu'il aime, ont été rendues de la manière la plus étonnante; l'expression de la sensibilité semblait se peindre sur son masque, tant son accent étoit animé et vrai [...] Son jeu a été vif, animé, chaud, spirituel, ses gestes vrais et agréables⁵⁴.

C'est un fait établi, presque un lieu commun pour les historiens du théâtre à l'italienne, que l'usage du masque a été développé précisément pour forcer le comédien à exprimer les émotions avec son corps entier, plutôt qu'avec son seul visage et les intonations de sa voix; le masque, en figeant en quelque sorte les traits du comédien, l'oblige à outrer ses gestes, son attitude, afin d'être perçu adéquatement par des spectateurs distants⁵⁵. Si l'usage de masque sera abandonné sur le Théâtre-Italien avec la réorientation de son répertoire vers l'opéra-comique, l'importance du langage du corps sur scène ne peut, par définition, être négligé pour autant. Un aspect de ce langage du corps du comédien qui demeure important tout au long de notre période, mais au grand regret de nombreux critiques, est celui de la charge qui mérite ici un traitement particulier.

La charge et les gravelures

Ces deux termes, formés à la fin du XVII^e siècle en France selon *Le Dictionnaire historique de la langue française*, sont aussi rares dans le vocabulaire de la critique aujourd'hui qu'ils ont été importants dans celui du

⁵³ Ibid., 1 (1^{er} avril 1777): 3.

⁵⁴ Ibid., 24 (15 mars 1778): 383. Voir la notice sur Collalto, ainsi orthographié, dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, 2 volumes, Paris, 1880, Genève, Slatkine Reprints, 1970, volume 1, p. 118-20.

⁵⁵ Voir à ce sujet une étude stimulante de Irène Mamczarz, *Le Masque et l'âme. De l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999, en particulier le chapitre V, «Pantalone: du masque au caractère», p. 94-113.

XVIII^e siècle. La charge définit le jeu du comédien qui outre le caractère de son personnage afin de le rendre ridicule; il s'agit d'une imitation caricaturale ou d'une exagération délibérée que le comédien effectue afin de provoquer le rire. Nous retrouvons souvent l'expression «un portrait charge» accompagnée de celles de «grimaces» et de «gravelures» pour décrire le jeu d'un comédien comique particulièrement débridé. Le terme de «gravelure» concerne plus spécifiquement le discours parlé qui renferme des obscénités ou des grivoiseries, mais par extension il est utilisé également pour désigner des gestes ob[-]scènes exprimant justement ce qui ne peut être dit sur la scène. D'aucuns parmi les critiques du XVIII^e siècle estiment que la charge, la grimace et la gravelure devraient être réservées uniquement pour les tréteaux de la foire et notamment pour le genre de la parade; ces petites pièces burlesques que les bateleurs jouent à l'entrée de leurs spectacles pour attirer les badauds. Mais ce n'est pas le cas. Des acteurs du Théâtre-Italien sont souvent décriés par les critiques parce qu'ils «abusent» de la charge et, parmi ces acteurs et ces actrices, une figure en particulier semble s'être consacrée à ce jeu avec obstination: celle de l'acteur Thomassin, petit-fils du célèbre Arlequin de ce nom⁵⁶.

Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur, à maintes reprises, stigmatise Thomassin pour ses «abus»:

De tous les acteurs qui se sont livrés à la charge, le Sieur Thomassin est le plus condamnable. Au dégoût qu'inspire ce moyen de parade, cet acteur ajoute celui qui résulte de l'indécence. Si quelques poliçons, rassemblés dans le Parterre, rient avec éclat aux gestes, aux mouvements scandaleusement multipliés du Sieur Thomassin, dans l'Ariette du Suisse, la partie des honnêtes gens ne l'y voit qu'avec indignation. Quand on ne veut point honorer le Théâtre auquel on est attaché & qu'on affecte d'oublier qu'on est *Comédien du Roi*, il faut renoncer à ce titre & prendre un état convenable à la nature de ces talens⁵⁷.

Ce n'est pas tant que les critiques soient hostiles complètement à la charge, car parfois, et surtout dans les parodies de pièces tragiques que le Théâtre-Italien propose dans son répertoire, ce jeu du comédien peut être fort goûté. Le même Thomassin a pu même recevoir des éloges du sévère *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur* lorsqu'il sait placer la «charge & la bouffonnerie» avec

⁵⁶ Guillaume-Adrien Thomassin, dit Visentini, né en 1744 à Paris, mort en 1807 après avoir pris sa retraite en 1789. Voir la notice dans Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, volume 2, p. 162.

⁵⁷ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 22 (15 février 1778): 293-4.

circonspection⁵⁸. Inversement, un acteur comme Carlin, qui est la plupart du temps encensé par la critique, peut s'attirer les reproches «d'avoir un peu outré la charge»⁵⁹. Il faut convenir que la frontière entre une charge acceptable et une charge intolérable est mal définie et pour le moins subjective; un même critique, selon son humeur, peut semble-t-il admettre ou réprimander la charge. Mais le véritable clivage qui s'opère en ce qui concerne l'appréciation de ce jeu important du comédien recoupe deux catégories distinctes de spectateurs: les «spectateurs ignorants», selon les critiques dramatiques, et les «hommes de goût» ou encore «les honnêtes gens». Le comédien Trial du Théâtre-Italien, par exemple, a su dans la représentation de la pièce *Le Cadi dupé* obtenir les suffrages de ceux-là et les reproches de ceux-ci: «M. Trial a rempli le rôle du Cadi. Nous désirerions que cet acteur intelligent dédaignât la petite ressource des grimaces. Si le spectateur ignorant autorise ces sortes de fautes en les applaudissant, l'homme de goût les réproouve; & c'est la réunion de tous les suffrages qui fait la réputation d'un acteur»⁶⁰.

Les acteurs et les actrices sont sans doute bien conscients de ce clivage et, en fonction de leurs ambitions, ils peuvent chercher à plaire à l'une ou l'autre de ces catégories de spectateurs. L'actrice Dufayelle au Théâtre-Italien a elle semble-t-il choisi délibérément de plaire au parterre: «La Dlle Dufayelle est incorrigible, ce sont des grimaces continuelles faites sans grâce comme sans intelligence [...] Occupée sans cesse du parterre, elle ne l'est jamais de l'acteur ni du rôle»⁶¹. Des remarques similaires s'adressent à la Demoiselle Dugazon, actrice au même théâtre, dans le rôle titre de la parodie de *Gabrielle de Vergy*, *Gabrielle de Passy*, et ce même s'il s'agit d'une parodie⁶². En dépit des critiques formulées notamment par *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, la pratique de la charge outrée chez les comédiens du Théâtre-Italien ne se résorbe aucunement au fil du temps. Bien au contraire, en 1780, le Théâtre-Italien offre un ordre de début au célèbre comédien forain Volange, dont le rôle de Jeannot tenu par lui dans la pièce *Les Battus paient l'amende* de Dorvigny (qui est avec *Le Mariage de Figaro* incontestablement le plus grand succès théâtral du XVIII^e siècle), a fait sa réputation d'acteur de «portrait

⁵⁸ Ibid., compte rendu de *Sans Dormir*, une parodie d'*Ernelinde*, 15 (1^{er} novembre 1777): 342.

⁵⁹ Ibid., compte rendu de *Le Faucon & les Oyes du Frère Philippe*, 15 (1^{er} novembre 1777): 343.

⁶⁰ Ibid., 5 (1^{er} juin 1777): 215.

⁶¹ Ibid., 11 (1^{er} septembre 1777): 142.

⁶² Ibid., 12 (15 septembre 1777): 190-2.

charge»⁶³. La critique de Volange dans le rôle du valet Dubois de la pièce *Les Fausses confidences* de Marivaux est aussi sévère que l'accueil du parterre a été chaleureux: «Si l'on doit juger de son talent par les battements de mains, les trépignements, les bravos, les paix-là, le fracas du parterre, il n'en faut douter, le sieur Volange est un acteur rare»; mais le *Journal de Paris* est d'un tout autre avis que le parterre: «Une démarche lourde, une voix rauque, des membres disloqués, voilà pour le physique. Point de tems observé, de la tenue nulle part, aucune nuance, aucune finesse, beaucoup de passages à contre-sens, voilà pour le moral»⁶⁴.

De telles critiques sur le jeu outré des comédiens se retrouvent tout au long de notre période, ce qui nous permet d'établir la persistance de la charge comme composante importante du jeu des comédiens au XVIII^e siècle. Il nous reste à poser la question de l'incidence de ce jeu sur la configuration du sens d'une pièce. Une chose certaine, ce jeu du comédien modifie avec plus ou moins de conséquences, et cela à la discrétion du comédien, les rôles pensés par les auteurs. Nous prendrons l'exemple du *Mariage de Figaro* jouée en 1784 sur la scène de la Comédie-Française par des acteurs dont la nature du jeu nous est connue grâce à des contrefaçons.

Pierre Larthomas a consacré un article aux contrefaçons du *Mariage de Figaro* réalisées par des spectateurs qui prennent le texte *à la volée* et le retranscrivent en y ajoutant ou omettant des mots⁶⁵. Si une édition issue de ces

⁶³ Voir à ce sujet la notice de Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII^e siècle*, volume 2, p. 1509, où il est question de la vogue du «janotisme» suscité par l'interprétation de Volange sur les planches du théâtre des Variétés amusantes le 8 juin 1779. «On n'en finirait pas d'énumérer les symptômes de ce que l'on a pu appeler le *janotisme*: des centaines de représentations (dont une pour la famille royale à Versailles), plusieurs tirages épuisés dans les vingt-quatre heures, l'exclamation *C'en est* (C'est le mot de Janot flairant sa veste et constatant qu'il a bien reçu le contenu d'un pot de chambre, sc. vi) devenant une véritable scie, la mise en vente de portraits de Janot, la manufacture de Sèvres fabriquant des Janot en porcelaine qu'elle expédiait jusqu'à Saint-Petersbourg, une série de pièces nouvelles reprenant ce personnage». Voir aussi les biographies de Volange, Henri Lavedan, *Volange. Comédien de la Foire (1756-1808)*, Paris, Tallandier, 1933, et plus récemment, Nadine Audoubert, *Un Comédien nommé Volange 1756-1808*, Paris, L'Harmattan, 1996. Pour l'article sur l'ordre de début de Volange au Théâtre-Italien voir *L'Abrégé du Journal de Paris*, (11 février 1780): 1533. La carrière de Volange au Théâtre-Italien a été toutefois de courte durée selon ses biographes.

⁶⁴ *Abrégé du Journal de Paris*, (28 février 1780): 1534.

⁶⁵ Pierre Larthomas, «Le *Mariage de Figaro*: Quelques remarques sur l'établissement du texte et les contrefaçons», *Revue d'histoire littéraire française* 5 (septembre-octobre 1984): 734-40. Voir aussi sur l'élaboration des différentes techniques de sténographie en Angleterre à l'époque de la Renaissance, Adele Davidson, «'Some by Stenography'? Stationers, Shorthand, and the Early Shakespearean Quartos», *The Papers of the Bibliographical Society of America* 90, 4 (décembre 1996): 417-49.

contrefacteurs, comme celle de 1785 publiée à Amsterdam, est, comme le souligne Larthomas, inutilisable pour l'établissement du texte, en revanche elle est riche d'enseignements, avec notamment ses didascalies écrites non par Beaumarchais mais par celui qui a vu la pièce, pour mesurer l'écart de sens entre la pièce écrite par l'auteur et la pièce jouée par les acteurs⁶⁶. Une autre contrefaçon du *Mariage de Figaro* publiée à Paris en 1785 porte la mention «Nouvelle édition Conforme à la Représentation, avec les Airs notés; Augmentée d'un détail du Costume, d'une notice sur l'esprit & la caricature des Personnages, d'après la manière dont on a joué cette Pièce à Paris, & de cinq Planches pour faciliter l'arrangement de la Scène & l'exécution de cette Comédie»⁶⁷. Cette édition permet d'étudier le rôle des contrefacteurs dans l'élaboration du sens de la pièce, mais aussi celui des acteurs, qui ont pu en province ou à Paris s'inspirer de l'une ou l'autre de ces contrefaçons.

En dépit des cinquante répétitions du *Mariage de Figaro* et de la réputation de stabilité de jeu dont elle a joui, il faut souligner l'importance du rôle des acteurs de la Comédie-Française dans l'élaboration du sens de cette pièce, puisque *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais tel que nous le retrouvons dans l'édition avouée par l'auteur en avril 1785, avec la préface de l'auteur et qui est d'ailleurs présenté dans la plupart des éditions actuelles comme *Le Mariage de Figaro* joué le 27 avril 1784 à la Comédie-Française, comporte en tout 1671 répliques; alors que la contrefaçon de Paris dite conforme à la représentation en contient 1162. Le sens général de la pièce n'est pas changé par cela et les notices accompagnant les éditions actuelles du *Mariage de Figaro* soulignent que des répliques, quinze exactement à la scène 16 de l'acte III, ont été supprimées par les comédiens lors des représentations faites à Paris au XVIII^e siècle, puis rétablies par Beaumarchais dans l'édition avouée. En fait, il ne s'agirait pas de 15 répliques supprimées, mais bien de 509. Reste à savoir si ce sont les défaillances des contrefacteurs qui expliquent cet écart, ou bien les comédiens qui ont simplement concentré l'action en supprimant de courtes répliques, constituées parfois d'onomatopées, afin d'accélérer le débit du dialogue.

⁶⁶ Larthomas, «*Le Mariage de Figaro*. Quelques remarques sur l'établissement du texte et les contrefaçons», p. 736. Il se réfère à l'édition d'Amsterdam de 1785 qui se trouve à la bibliothèque de la Comédie-Française.

⁶⁷ Cette contrefaçon du *Mariage de Figaro* se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote Rf 1660.

Quoi qu'il en soit, si le sens général de la pièce n'est pas changé par ces retranchements, l'édition dite conforme à la représentation présente au moins un écart significatif de contenu qui concerne justement l'usage de la charge décidé ici par un comédien. La description des personnages est appelée «Esprit et caricature des rôles d'après les acteurs de Paris» dans la contrefaçon, et, dans l'édition des libraires, «Caractères et habillements de la pièce». Le personnage qui présente le plus de contrastes entre les didascalies de Beaumarchais et celles dites conformes à la représentation est Brid'Oison, un procureur ou conseiller du parlement qui intervient lors du procès entre Marceline et Figaro au troisième acte. Cette fameuse scène du procès a donné lieu à d'acribes répliques de la part de Figaro et de Marceline à propos du système de justice de l'époque. Un système que connaît bien Beaumarchais, notamment depuis l'affaire Gozman en 1773 qui l'a opposé, avec des mémoires judiciaires portés devant le «tribunal de l'opinion publique», à ce conseiller du parlement Maupeou⁶⁸. Ce Brid'Oison est d'ailleurs présenté dans les deux éditions, lors de la présentation des personnages, Don Gusman Brid'Oison, ce qui crée évidemment une allusion au nom de Gozman que persifle ainsi Beaumarchais⁶⁹.

Cet écart de sens entre la contrefaçon de Paris et l'édition avouée se retrouve donc dans la description du personnage Don Gusman Brid'Oison: alors que dans cette dernière Brid'Oison «doit avoir cette bonne et franche assurance des bêtes qui n'ont plus leur timidité» et que Beaumarchais précise que «l'acteur se tromperait lourdement et jouerait à contre-sens, s'il y chercherait le plaisant de son rôle. Il est tout entier dans l'opposition de la gravité de son état au ridicule du caractère; et moins l'acteur le chargera, plus il montrera de vrai talent»⁷⁰, dans la contrefaçon dite conforme à la représentation, Brid'Oison est présenté au contraire comme:

⁶⁸ On peut consulter à ce sujet les travaux de Sarah Maza, «The Theater of Punishment: Melodrama and Judicial Reform in Prerevolutionary France», dans *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, (Sarah E. Melzer et Kathryn Norberg éd.), Berkeley, University of California Press, 1998, p. 182-97. Il faut noter toutefois que dans le cas du Théâtre-Italien en particulier, le persiflage de la justice est chose courante.

⁶⁹ Pomeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, p. 148, soutient que Beaumarchais a fait disparaître le nom de Gusman qui désigne trop nettement Gozman. Mais l'édition de Kehl de 1785 avouée par l'auteur et que reprend Larthomas, dans Beaumarchais, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1988, «La Folle journée ou Le Mariage de Figaro», p. 381, parle bien de Don Gusman Brid'Oison.

⁷⁰ Beaumarchais, *Oeuvres*, «La Folle journée ou le Mariage de Figaro», «Caractères et habillements de la pièce», p. 378.

Vraie charge; plaisant personnage qui tient à la caricature. Le corps roide et incliné en ligne droite de la tête aux pieds, les deux avant-bras collés au corps & perdus dans les plis de la robe; les deux bras avancés à angle droit, comme ceux d'une poupée de foire; la démarche à petits pas, comme s'il étoit traîné sur des roulettes. La figure bête et le rire de la sottise⁷¹.

À insister ainsi sur le rôle de co-auteur du comédien, à travers ses improvisations, ses ajouts, ses défaillances de mémoires, ses «impertinences», le langage du corps, ses gestes, son attitude, sa charge, ses gravelures, etc., qui modifient significativement le sens d'une pièce jouée, comme l'illustre l'exemple du *Mariage de Figaro* réputé pourtant, nous le répétons, pour sa stabilité de jeu, nous pouvons peut-être laisser entendre que le comédien en définitive néglige complètement les intentions de l'auteur et qu'il joue en fait sa propre pièce. Ce serait là méconnaître cependant plusieurs autres aspects du jeu du comédien au XVIIIe siècle qui, d'une manière générale, cherche tout de même à jouer une pièce de concert avec l'auteur tout en respectant les attentes du public.

Ce sont véritablement ces périodiques spécialisés, comme *Le Journal des Théâtres* ou *Le Nouveau Spectateur*, au début de notre période, *Le Courrier des spectacles*, à la toute fin, qui nous permettent le mieux de reconstituer historiquement le jeu du comédien et ainsi de remarquer la persistance à travers notre période de tous ces aspects qui caractérisent le jeu du comédien au XVIIIe siècle. Le comédien par définition joue un rôle crucial au théâtre, mais pour le XVIIIe siècle c'est sur ses épaules principalement que repose le succès d'une pièce et ce d'autant plus qu'il jouit d'une beaucoup plus grande autonomie qu'aujourd'hui. Le comédien est un créateur à part entière et non pas une machine, pour reprendre une expression figurant dans *Le Courrier des spectacles* en 1799 dans un éloge adressé au comédien Clairval qui incarne le type du Pierrot dans la pièce *Le Tableau parlant* au Théâtre Favart, ci-devant Théâtre-Italien et Opéra-Comique national: «Le comédien-machine, observe à ce sujet Grétry, est le même chaque jour: il ne redoute que l'enrouement. Mais Clairval n'étoit jamais le même. La perfection de son jeu dépendoit de la situation de son âme; et il savoit encore nous plaire, lors même qu'il n'étoit pas

⁷¹ Contrefaçon de Paris de 1785, Bibliothèque de l'Arsenal, Rf 1660, «Esprit et caricature des rôles d'après les acteurs de Paris», «Brid'Oison», p. vi.

content de lui»⁷². Ce même journal nous permet de réaliser aussi que l'autonomie du comédien s'étend aussi jusqu'au choix du costume:

On a ri, et avec raison, du costume et de la frisure tout-à-fait inconvenans du citoyen Cadet dans le rôle de Bazile; y-a-t-il en effet rien de plus ridicule qu'un paysan, encore robuste, ainsi qu'il le dit lui-même, et qui doit souvent manier la cognée, en habit de petit Blaise du genre le plus recherché, en culotte de casimir très pincée et brodée de rubans noirs, et en cheveux courts, frisés et poudrés à peu-près dans le goût de nos élégans actuels; les murmures que ce costume coquet a excités, seront sans doute pour cet acteur un utile avertissement⁷³.

Des mutations importantes de la pratique du théâtre sont toutefois perceptibles à la toute fin de notre période. Il s'agit notamment de l'élaboration de pièces où le rôle du comédien décline au profit d'un appareil théâtral plus imposant qui cherche à produire des «spectacles extraordinaires». L'infrastructure imposante qu'ils nécessitent annonce certainement l'implantation de la fonction du metteur en scène au XIX^e siècle, qui contribuera grandement à fixer davantage le jeu du comédien et à stabiliser ainsi le sens d'une pièce; à faire du théâtre ce qu'il est devenu aujourd'hui. Il est intéressant de remarquer qu'au moment où on exige du comédien un plus grand réalisme dans son jeu et surtout dans son costume, la fantaisie se déplace en quelque sorte dans le décor et les «effets spéciaux» orchestrés par la scénographie et la mise en scène. *Le Courrier des spectacles* décrit ainsi ces «lanternes magiques» que tendent à devenir vers la fin des années 1790 les représentations théâtrales, non sans émettre quelques réserves:

Les spectacles, grands et petits, se sont transformés en *Lanternes magiques*: et souvent les principaux théâtres ont été effacés dans ce genre par les théâtres subalternes: il est tems de laisser à ces derniers une ressource puérile, et qui ne peut plus être que ruineuse. Administrateurs de nos premiers théâtres lyriques, remarquez que toutes les pièces qui ont été le plus couruë depuis un an, ne sont pas les pièces à décoration: ne vous laissez plus entraîner à de vaines dépenses. Eh! que pourriez vous maintenant offrir de neuf à nos regards? Ciel, enfer, sites de tous les genres, costumes de tous les climats, incendies, naufrages, enlèvement dans les airs, tournois, combats à pied, à cheval, etc. On a tout vu: il ne vous reste plus qu'un moyen pour attirer et fixer le public, c'est de donner des pièces d'un bon comique, ou d'un grand intérêt: l'art y gagnerait, et vous y trouverez mieux votre compte⁷⁴.

⁷² *Le Courrier des spectacles*, 682 (4 janvier 1799): 2.

⁷³ Ibid., 719 (10 février 1799): 2.

⁷⁴ Ibid., 718 (9 février 1799): 2.

Il s'agit d'une mutation survenue à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle en France, bien connue des historiens du théâtre qui parlent parfois du passage d'un théâtre de l'oreille à un théâtre de l'oeil⁷⁵. Nous pouvons confirmer cette mutation à la lecture de périodiques comme *Le Courrier des spectacles*, qui par ailleurs la déplore et remarque que le public est de son avis⁷⁶. Nous soulignerons toutefois qu'il ne faut pas sous-estimer l'importance du sens de l'ouïe au théâtre, et ce en dépit du rôle accru que peuvent jouer les effets visuels, les décors, etc., car la musique, surtout au Théâtre-Italien, dans les opéra-comiques, occupe toujours une place importante. Afin de terminer ce chapitre sur une note plus politique qui reste, en dépit des nombreuses considérations esthétiques que nous avons apportées, le thème principal de cette étude, nous aborderons maintenant plus spécifiquement la question du rôle des comédiens dans la vie politique de cette période et surtout comment cette dernière a transformé d'une manière décisive leur statut.

Le décret du 24 décembre 1789 et l'esprit public des comédiens

L'Église gallicane a considéré les comédiens soit comme des excommuniés ou des pécheurs qui ne sont pas dignes de recevoir les sacrements. Ils ne peuvent se marier ou être enterrés en tant que catholiques à moins de renoncer publiquement à leur profession. Le cas de Molière à cet égard, aggravé sans doute depuis la représentation de son célèbre *Tartuffe* et surtout son refus catégorique d'abjurer sa profession de comédien, est emblématique. À sa mort le 17 février 1673 le curé de l'Église Sainte-Eustache

⁷⁵ Voir par exemple Murielle Usandivaras-Mili, «Le Théâtre de la Révolution française. Étude analytique, historique et socio-critique 1789-1799», *Annales Historiques de la Révolution française*, 305 (juillet-septembre 1996): 560. Il s'agit de l'argument principal de la thèse de doctorat de cette historienne. Pierre Frantz, dans *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, parle aussi de la mutation importante que constitue la notion de tableau, chez Diderot principalement et à travers le projet philosophique, didactique, moral et social du «drame bourgeois». La notion de tableau, selon Frantz, permet au théâtre de s'émanciper du classicisme qui met l'emphase sur le texte, la littérature, donc l'oreille, au profit d'un rapprochement avec la peinture, donc de l'oeil. Cf. notamment p. 4 et p. 259.

⁷⁶ Voir par exemple *Le Courrier des spectacles*, 804 (6 mai 1799): 3, où le critique réclame un retour aux pièces traditionnelles du répertoire du Théâtre-Italien: «Ce répertoire est usé, me dira-t-on (car c'est là le grand mot), et aujourd'hui le public veut des décorations et du bruit. Cela n'est pas vrai, j'ose l'affirmer; ce même public leur préfère encore les pièces sentimentales et la musique charmante». Des propos similaires sont tenus dans le même journal, 881 (22 juillet 1799): 2.

a refusé l'entrée de l'église et l'inhumation en terre sainte. Ce n'est qu'à l'instigation de Louis XIV lui-même que Molière a reçu des obsèques «à peine décentes»⁷⁷. Si le statut exact des comédiens n'a jamais été fixé clairement en regard du droit civil, leur parole n'est jamais prise en compte dans les cours de justice de l'Ancien Régime⁷⁸. La déclaration de Louis XIII, avec le conseil de Richelieu, prononcée le 16 avril 1641 en faveur des comédiens stipule pourtant que «nous voulons & entendons que l'exercice de leur profession ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public»⁷⁹, mais des témoignages de la persistance des préjugés contre les comédiens se retrouvent fréquemment jusqu'au décret du 24 décembre 1789 qui d'ailleurs, nous le verrons, n'est pas voté sans débat.

Une lettre d'un abonné à *La Chronique de Paris* datée du 10 septembre 1789 en témoigne et évoque l'état de l'opinion publique à ce sujet qui a sans doute sollicité l'attention de l'Assemblée nationale:

J'étois à Paris dans cette semaine à jamais mémorable, qui a rendu la liberté à toute la France. J'ai vu avec admiration les acteurs les plus distingués de la capitale, donner l'exemple du dévouement le plus généreux, & d'un noble patriotisme; & cette admiration m'a conduit à des réflexions sur leur sort. Quelle injustice, me disois-je, de refuser les prérogatives de citoyen à des hommes qui se montrent si bons citoyens! Dans un temps où la nuit des préjugés fait place insensiblement aux lumières de la raison, par quelle fatalité tenons-nous encore à un préjugé qui, s'il n'est pas né dans les siècles d'ignorance & dans les ténèbres du régime féodal, leur doit au moins une partie de sa force & de sa consistance?⁸⁰.

Chancereel cite quant à lui, à propos du patriotisme dont les comédiens ont fait preuve au tout début de la Révolution, la verve spirituelle de Camille Desmoulins concernant son district (celui des Cordeliers) qui vient de nommer

⁷⁷ Le meilleur ouvrage, à notre avis, sur cette question est celui d'un docteur en droit, René Chancereel, *L'Évolution du statut des comédiens*, Paris, Les Presses Modernes, 1930. Des considérations sur ce sujet se retrouvent chez la plupart des historiens du théâtre, comme Jacques Boncompain, *Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1976. Voir notamment le chapitre «La condition des comédiens», p. 18-44.

⁷⁸ Pour des considérations plus récentes sur cette question voir Lénard R. Berlanstein, «Women and Power in Eighteenth-Century France. Actresses at the Comédie-Française», dans *Visions and Revisions of Eighteenth-Century France*, éditées par Christine Adams, Jack R. Censer et Lisa Jane Graham, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 155-90. Voir aussi Chancereel, *L'Évolution du statut des comédiens*, p. 37, qui relate les propos d'un avocat estimant que les acteurs sont infâmes et ne peuvent prêter serment.

⁷⁹ Il s'agit d'une déclaration qui est reproduite dans *L'Almanach Royal* de 1782, «Comédie Italienne», p. 110-56. Nous y reviendrons au chapitre cinq.

⁸⁰ *La Chronique de Paris*, 18 (10 septembre 1789): 69-70.

un acteur de la Comédie-Française, Grammont, comme capitaine: «Messieurs, a dit quelqu'un, je suis très fier d'avoir pour commandant Orosmane ou Tancrède; mais pour l'honneur du district je fais la motion qu'il soit défendu aux cinquante-neuf autres de siffler au parterre notre capitaine»⁸¹. Des propos similaires mais plus étoffés seront tenus par l'auteur dramatique Jean-Louis Laya, dans un ouvrage intitulé *La Régénération des Comédiens en France, ou leurs droits à l'état civil*, dont *La Chronique de Paris* fait la recension le 30 novembre 1789. La polémique célèbre engendrée par Rousseau à travers sa *Lettre à d'Alembert* publiée en 1758 est évoquée. Rappelons que le citoyen de Genève a transposé dans cette lettre, où il stigmatise le métier de comédien en réplique à l'article «Genève» de l'*Encyclopédie* dans lequel d'Alembert propose l'établissement d'un théâtre dans cette ville, les arguments chrétiens pesant contre cette profession. Laya, comme le titre de son ouvrage l'indique, prend évidemment position contre Rousseau: «L'auteur [Laya] s'attache sur-tout à défendre les comédiens contre l'autorité imposante de J.J. Rousseau, auquel il reproche d'avoir fait des ouvrages dramatiques sans but moral. Nous sommes pleinement d'avis dans tout ce qu'il dit pour revendiquer l'état civil en faveur des comédiens»⁸².

L'Assemblée nationale, le 24 décembre 1789, partagera l'avis de Laya, de Chénier et de plusieurs autres en sanctionnant par un décret la réhabilitation civile des comédiens. Les *Archives parlementaires* nous permettent de suivre le débat entourant cette question importante de la mutation du statut de plusieurs catégories sociales: les comédiens, les protestants, mais aussi les juifs et les bourreaux victimes de «préjugés» de l'Ancien Régime qui entrent singulièrement en contradiction avec la fameuse déclaration des droits de l'homme et du citoyen. C'est en évoquant cette déclaration qu'un député de Paris, le comte de Clermont-Tonnerre, à la suite d'une courte intervention du député Roederer à ce sujet le 21 décembre 1789, amorce véritablement la discussion de cette question à l'Assemblée nationale constituante le 23 décembre.

⁸¹ Camille Desmoulins, *Discours de la lanterne aux Parisiens*, 1789, cité par Chancerel, p. 45.

⁸² *La Chronique de Paris* 99 (30 novembre 1789): 393. Voir sur Rousseau Lenard R. Berlanstein, «Women and Power in Eighteenth-Century France. Actresses at the Comédie-Française», p. 179. Chancerel, *L'Évolution du statut de comédien*, p. 51, cite une autre brochure de 1789 intitulée *Courtes réflexions sur l'état-civil des comédiens* et signée par la plume d'un auteur dramatique tout aussi important: Marie-Joseph Chénier.

Il semblerait, Messieurs, qu'il n'y eût plus rien à faire et que les préjugés dussent se taire devant le langage de la loi; mais un honorable membre nous a appris que les *non catholiques* de quelques provinces éprouvaient encore des vexations fondées sur les lois anciennes et se voyaient écartés des élections et des emplois publics, un autre honorable membre a réclamé contre l'effet du préjugé qui poursuit quelques professions⁸³.

Clermont-Tonnerre précise ensuite que ces professions victimes de préjugés sont au nombre de deux: «l'exécution des arrêts criminels et les acteurs qui occupent nos divers théâtres». Après s'être excusé de parler en même temps des «enfants des arts» et des bourreaux qu'il nomme par euphémisme «l'instrument des lois pénales», le député se lance dans un raisonnement philosophique pour humaniser «des moyens d'exécution qui ne répandent pas sur l'agent du pouvoir judiciaire, sur l'homme de la loi, une infamie que la loi désapprouve»⁸⁴. Passant à la question des acteurs, le comte de Clermont-Tonnerre considère d'emblée qu'il aura «moins de peine à désarmer un préjugé affaibli dès longtemps par l'influence des lumières, l'amour des arts et la raison». Puis il établit trois causes à l'existence de ces préjugés: d'abord la licence des mœurs de l'ancien gouvernement et plus particulièrement la corruption de la police, selon lui «l'une des branches les plus corrompues de l'ancienne administration». Clermont-Tonnerre estime que les spectacles ont été «livrés» à l'influence de la police qui s'en est servi pour corrompre les mœurs et les opinions. Deuxième cause, peut-être plus plausible selon nous, le fait que les acteurs sont dans une «dépendance absolue» de l'opinion publique: or, si l'Ancien Régime a formé cette opinion en considérant le métier de comédien comme une honte, le fait de le présenter sous «un point de vue plus noble» fera la «gloire» de l'Assemblée nationale, qui transformera donc cette opinion. Enfin, troisième cause, dit le même député, «la frivolité et souvent le danger des spectacles dont ils sont les instruments». Autrement dit ce ne sont pas les comédiens qui sont répréhensibles, mais les spectacles, car «aucun des vices qu'on leur reproche n'est inhérent à cette profession». Il

⁸³ *Archives parlementaires*, 10: 754, séance du 23 décembre 1789.

⁸⁴ *Ibid.* Clermont-Tonnerre, dans une note, justifie ainsi son intention de traiter à la fois des bourreaux et des comédiens: «Au moment où j'ai articulé la veille que les professions ne devraient point rendre inéligibles, et où M. Roederer a réclamé pour les comédiens, on s'est hâté de crier: Et le bourreau...Ce mot m'a affligé, mais raisonnant juste, et suivant mon principe il a fallu parler du bourreau, et j'ai dit: Oui, et le bourreau». Ceci ne concerne pas directement notre sujet, mais il est intéressant de souligner, considérant l'importance de la guillotine dans l'histoire ultérieure de la Révolution, que c'est lors de cette discussion qu'est mentionnée une motion d'un honorable membre, M. Guillotin, qui «révolutionnera» le métier du bourreau!

s'agit donc pour les comédiens de présenter plutôt des spectacles mettant en scène aussi bien les «vertus de nos ancêtres que la représentation des dangers des passions humaines, que la propagation des vérités utiles, soit à la morale privée, soit à la morale politique»⁸⁵. L'argument le plus convaincant du comte de Clermont-Tonnerre reste cependant la constatation du paradoxe ou de l'incohérence que constitue le fait de pouvoir parler de «comédiens du roi» ou de «théâtre de la nation» tout en déclarant les comédiens «infâmes»; il pose ainsi la nécessité d'un choix catégorique:

Je pense enfin, que dans tous les cas il est inconséquent et barbare que l'on dise à des hommes: Vous êtes les comédiens du Roi, vous occupez le théâtre de la nation, et nous vous déclarons infâmes. Il n'y a sur cette matière qu'un principe à suivre: abolissez les spectacles qui sont la honte et la perte des mœurs et de l'honnêteté publique; cessez de flétrir des hommes qui exerceront leurs talents sur des théâtres devenus utiles. Dans tous les cas, il faut ou les proscrire ou les soustraire à l'infamie; rien d'infâme ne doit subsister au su de la loi, et rien de ce que la loi permet n'est infâme⁸⁶.

À ce moment, la discussion s'engage sur la question de l'objet du culte, «bien plus important sans doute». Les débats à ce sujet sont tout aussi intéressants et nous savons que si les protestants seront réhabilités, la question des juifs, au rythme de propos polémiques qui nourriront certainement une autre thèse de doctorat, sera ajournée. Clermont-Tonnerre est cependant d'avis de réhabiliter, par une motion, à la fois les comédiens, les bourreaux, les protestants et les juifs et termine son intervention, avec autant d'éloquence que de philosophie, en disant: «Vous taire serait le pire des maux, ce serait avoir vu le mal sans le détruire, la vérité sans la déclarer; ce serait asseoir sur le même trône le préjugé et la loi, l'erreur et la raison»⁸⁷. L'abbé Maury, tout en saluant le «talent et la dialectique» de Clermont-Tonnerre, intervient en disant que l'exclusion des exécuteurs et des comédiens n'est pas fondée sur un préjugé, ou sinon un «préjugé appuyé sur l'honneur»; que celle des juifs est fondée sur le fait que ce n'est pas une secte, mais une nation. Robespierre intervient en

⁸⁵ Ibid., p. 755.

⁸⁶ Ibid. Une note à la suite de ce passage indique que l'Abbé Maury, député lui aussi, s'est opposé à un article du raisonnement de Clermont-Tonnerre: «il a dit que la loi soustrayait les comédiens à l'autorité paternelle ce qui était une cause d'infamie». Clermont-Tonnerre réplique: «Cela n'est vrai d'aucune loi. Il est vrai que les administrateurs ont offert dans les chœurs de l'Opéra, un asile au libertinage que poursuivait l'autorité paternelle; mais c'est un abus et non une loi. Je ne connais que les hommes engagés par un enrôlement volontaire, ou par des vœux monastiques, qui aient été jusqu'ici soustraits légalement et sans note d'infamie à l'autorité paternelle».

⁸⁷ Ibid., p. 756.

faveur de Clermont-Tonnerre, tandis que l'abbé Maury recueille l'appui de M. de Lafarre, évêque de Nancy⁸⁸. Le député Duport propose ensuite une rédaction «qui renferme simplement le principe, et dans laquelle les expressions de culte et de profession ne se trouvent pas». Puis Duport formule ainsi la motion: «Il ne pourra être opposé à aucun Français, soit pour être citoyen actif soit pour être éligible aux fonctions publiques, aucun motif d'exclusion qui n'ait pas été prononcé par les décrets de l'Assemblée: dérogeant à toutes lois et règlements contraires». Mais ce projet, le 23 décembre 1789, échoue lors du vote à la majorité de 408 voix contre 403⁸⁹.

Le 24 décembre 1789, une lettre signée par le secrétaire Dazincourt du Théâtre de la Nation, demande à l'Assemblée nationale, «au nom des comédiens français ordinaires du Roi» et en faisant état de leur bonne volonté d'être de «dignes citoyens français», de prendre une position claire sur leur statut⁹⁰. Lors de la séance de cette journée le député Briois de Beaumetz prend la parole en faveur de la réhabilitation des comédiens tout en suggérant d'ajourner celle des juifs; le comte de Mirabeau opine dans le même sens et souligne qu'il «est des provinces françaises qui déjà ont secoué le préjugé que nous devons abolir; et la preuve en est que les pouvoirs d'un de nos collègues, député de Metz, sont signés par deux comédiens». L'argument du comte de Mirabeau a sans doute permis de mettre fin au débat. Il ajoute: «Il serait donc absurde, impolitique même, de refuser aux comédiens le titre de citoyens, que la nation leur défère avant nous, et auquel ils ont d'autant plus de droits qu'il est peut-être vrai qu'ils n'ont jamais mérité d'en être dépouillés»⁹¹. Enfin, la séance du matin du 24 décembre 1789 à l'Assemblée nationale s'achève, juste après l'intervention de Mirabeau, par le décret qui réhabilite les comédiens, les bourreaux et les protestants, tout en ajournant la question des juifs:

L'Assemblée nationale décrète: 1° Que les non catholiques, qui auront d'ailleurs rempli toutes les conditions prescrites dans ses précédents décrets pour être électeurs et éligibles, pourront être élus dans tous les degrés d'administration sans exception; 2° Que les non catholiques sont capables de tous les emplois civils et militaires, comme les autres citoyens; sans entendre rien préjuger relativement aux juifs, sur l'état desquels l'Assemblée nationale se réserve de prononcer. Au surplus, il

⁸⁸ Ibid., p. 757.

⁸⁹ Ibid., p. 758.

⁹⁰ Ibid., p. 776, séance du 24 décembre 1789.

⁹¹ Ibid., p. 782.

ne pourra être opposé à l'éligibilité d'aucun citoyen, d'autres motifs d'exclusion que ceux qui résultent des décrets constitutionnels⁹².

Ce décret est peu après accepté par le roi. À l'occasion d'une représentation au Théâtre de la Nation de la pièce le *Journaliste des Ombres, ou Momus aux Champs-Élysées*, qui met en scène, dans le contexte de la fête de la Fédération le 14 juillet 1790, le dieu Momus de la raillerie, un vers relate cette mutation importante dans le statut du comédien. Momus, chassé de l'Olympe, s'établit en France comme journaliste et fait part aux ombres des décrets de l'Assemblée nationale. Voltaire, Rousseau, l'abbé de Saint-Pierre, Franklin y applaudissent successivement le triomphe des grands principes qu'ils ont défendus. Un vers de cette pièce a été très applaudi: celui qui est adressé à Le Kain (mort en 1778), au sujet du décret en question qui accorde l'état civil aux comédiens: «S'il eût vécu plus tard, il mourrait citoyen!»⁹³.

C'est dans la foulée de cette loi que s'opérera une autre mutation importante de la vie théâtrale: *La Chronique de Paris* annonce en effet que pour la première fois, à partir de l'année 1790, les spectacles seront ouverts pendant la semaine de la Passion; seuls les acteurs du Théâtre de la Nation, ci-devant Comédie-Française, ne joueront pas, mais ceci uniquement parce qu'ils «ont déclaré avoir déjà pris des engagements dans la province»⁹⁴. C'est justement un comédien du Théâtre de la Nation, Solié, qui, lors de la rentrée théâtrale de la saison avril 1789 - avril 1790 (rappelons que c'est ainsi jusqu'en 1790 qu'est établi le cycle théâtral de part et d'autre de la semaine sainte), prononce un discours où est célébrée la décision de l'Assemblée nationale sur le statut des comédiens et proclamé le patriotisme de ceux-ci:

Si jamais l'art dramatique a pu devenir le premier, le plus intéressant de tous les arts, c'est au moment où nous vivons. La liberté, en rendant à l'homme tous ses droits, lui a rendu aussi toute l'activité de sa pensée; & désormais la scène débarrassée des entraves qui l'assujétissoient à une marche uniforme et puéile, pourra offrir aux spectateurs de tous les états des tableaux dont il résultera des leçons utiles. Le comédien, autrefois victime d'un préjugé cruel, dont le poids fatiguoit son âme, en retrouvant les prérogatives du citoyen, a repris l'usage libre de toutes ses facultés

⁹² Ibid.

⁹³ Voir Paul Tisseau, *Une Comédienne sous la Révolution. Marie-Élisabeth Joly sociétaire de la Comédie-Française 1761-1798*, Paris, Éditions de «La Bonne Idée», 1928, p. 59-60.

⁹⁴ *La Chronique de Paris*, 71 (12 mars 1790): 283.

intellectuelles, & son talent peu prendre un essor qu'avoit arrêté jusqu'ici les chaînes pesantes de l'opinion⁹⁵.

Le patriotisme chez les comédiens se traduira principalement par des contributions en argent au profit de causes diverses, les pauvres ou les victimes des épreuves aussi variées que nombreuses que la Révolution réservera aux hommes et aux femmes de cette période tumultueuse. Dans un premier temps, c'est sans doute parce que les théâtres ont pu jouer lors de la semaine sainte d'avril 1790 que le Théâtre-Italien, par exemple, a versé les recettes de ses représentations au profit des pauvres⁹⁶. Le rôle du comédien dans la vie politique parisienne sous la Terreur a pu atteindre à l'héroïsme, comme en fait foi l'épisode de l'acteur Charles-Hippolyte Labussière, qui a sauvé de la guillotine ses collègues du Théâtre de la Nation, l'aile noire de la Comédie-Française, lorsque le 3 septembre 1793, suite à la représentation de la pièce *Paméla* de François de Neufchâteau, la Convention nationale présidée par Robespierre ratifie sur un rapport de Barrère la fermeture de ce théâtre et l'arrestation de ses acteurs et actrices, ainsi que de l'auteur⁹⁷.

Les *Archives parlementaires* consignent les nombreuses contributions patriotiques des divers théâtres sous la Révolution, toujours sous la forme d'argent provenant du produit des représentations, comme à l'occasion de l'explosion de la poudrerie de Grenelle en 1794⁹⁸. Il serait fastidieux ici

⁹⁵ *La Chronique de Paris*, 106 (16 avril 1790): 421.

⁹⁶ *La Chronique de Paris*, 101 (11 avril 1790): 401.

⁹⁷ Voir à ce sujet Tisseau, *Une Comédienne sous la Révolution*. Marie-Élisabeth Joly, p. 97-102, et surtout le livre de Nadine Audoubert, *Un Bouffon sous la Terreur, ou les exploits du comédien Charles-Hippolyte Labussière*, Paris, France-Empire, 1988, qui soutient que ce comédien a sauvé de la guillotine non seulement ses collègues, mais un total de 1 153 personnes. Voir du même auteur, *Un Comédien nommé Volange*, p. 9. Labussière a par ailleurs été mis en scène dans la pièce *Thermidor* de Victorien Sardou jouée à Paris sous la troisième République. Jean-Pierre Rioux a consacré un article à Sardou, dans la série *Frissons fin de siècle*, paru dans *Le Monde* (16 juillet - 31 août 1990): 4.

⁹⁸ Voir par exemple les *Archives parlementaires*, 97: 69, séance du 10 septembre 1794, pour le théâtre de l'Égalité (1946 livres); *ibid.*, séance du 14 septembre 1794, p. 162, pour le théâtre de la Montagne à Rouen (728 livres); *ibid.*, séance du 16 septembre, p. 225, pour le théâtre de la République à Rouen toujours (633 livres); *ibid.*, p. 226, pour le théâtre des Variétés Amusantes à Paris (410 livres), etc. Les comptes rendus de la *Chronique de Paris* consignent également ces contributions patriotiques effectuées par les différents théâtres sous la Révolution. Jacques Boncompain, dans «La chasse aux lois. Il court, il court Beaumarchais», *Revue d'histoire du théâtre*, 161 (1989): 56-82, remarque toutefois que «le droit des pauvres», obligeant les théâtres privilégiés sous l'Ancien Régime à verser une partie de leurs recettes au profit des pauvres, ayant été aboli par la loi sur la liberté des théâtres le 13 janvier 1791, les théâtres ont pu se livrer plus facilement à ces contributions patriotiques. Cf. p. 65. Il s'agit ainsi en quelque sorte d'une charité chrétienne transfigurée en patriotisme.

d'établir le nombre et la valeur de l'ensemble de ces contributions et ce ne sont certes pas les victimes ni les occasions qui ont manquées. Nous soulignons simplement ce fait qui exprime, à un niveau plus concret peut-être, les rapports intimes qu'entretiennent le théâtre et le concept d'esprit public entendu comme attention accordée à l'intérêt général. L'aspect le plus décisif de ce rapport, du point de vue du jeu des comédiens, réside cependant dans l'autonomie dont dispose à cette époque le discours, à la fois verbal et corporel, des acteurs et des actrices sur scène. Nous verrons au chapitre suivant que dans la salle se nouent également des relations entre ce concept d'esprit public et la pratique théâtrale, qui sera donc appréhendée maintenant à partir du pôle du public.

Chapitre quatrième

La nature et les rôles du public

Ce chapitre développera un aspect essentiel de l'argumentation selon laquelle la pratique théâtrale institue un rapport immédiat à la cité ou à la vie politique. Ce rapport immédiat à la cité peut s'exprimer, du point de vue du public, en termes de résistance à la représentation au sens, d'une part, de représentation théâtrale. D'autre part, ce rapport exprime une résistance à la représentation au sens politique, c'est-à-dire l'ensemble des codes, des signes ou des symboles que ceux qui représentent l'autorité - ministre, fonctionnaire ou député représentant le dépositaire de la souveraineté (le roi ou la Nation selon le cas) - doivent déployer afin que l'autorité politique s'exerce effectivement. Cette représentation politique incluant des registres variés d'instrumentalisation, de manipulation ou de propagande. Le médium théâtral et l'opinion du public qui s'y articule se situent ainsi aux antipodes du médium de la presse écrite entendue comme véhicule de l'opinion publique au sens habermasien et que résume ainsi Anthony J. La Vopa:

As print became the primary medium for the creation of a public, the paradoxes multiplied. Public communication promised to make an entire society transparent to itself, but its typical forms were the solitary acts of reading and writing. Like the orators of the ancient polis, modern authors were expected to forge a public consensus; but they faced a mass of readers who were never assembled as a whole, and whose expression as a whole was never heard. Precisely because the public consensus was invisible, it was easily abused¹.

Nous verrons que, contrairement à un ensemble de personnes privées faisant usage de leur raison dans la sphère publique littéraire, ou encore à l'assemblée «invisible» qu'Arlette Farge assigne à la rumeur urbaine², une assemblée comme celle du public du Théâtre-Italien pouvant regrouper au cours d'une année jusqu'à 2000 personnes quotidiennement - à l'exception du congé

¹ Anthony J. La Vopa, «Conceiving a Public: Ideas and Society in Eighteenth-Century Europe», *Journal of Modern History*, 64, 1 (mars 1992): 79-116. Voir p. 80.

² Arlette Farge, dans *Dire et mal dire. L'Opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992, pose, parallèlement à Habermas, le principe d'un lieu hétérogène de paroles subversives non constituées socialement mais néanmoins présent dans la rumeur urbaine.

pascal de trois semaines sous l'Ancien Régime ou de certaines «journées révolutionnaires» -, ne se laisse pas aussi «facilement abuser».

Le théâtre dans la cité

La population de Paris au XVIII^e siècle, selon les historiens, oscille entre 600 000 et 700 000 personnes³. Des contemporains, comme N.M. Karamzin, dans ses *Lettres d'un voyageur russe 1789-1790*, se montrent parfois très généreux dans leur estimation en parlant, ce dernier s'appuyant sur des «récents calculs» qui semblent être d'une précision étonnante, d'une population de 1 130 450 habitants incluant 150 000 étrangers⁴. Quoi qu'il en soit, disons si l'on veut entre 700 000 et 900 000 en 1789, il importe de souligner d'emblée que le théâtre est une pratique culturelle spécifiquement urbaine dont l'importance est proportionnelle à celle de la ville qu'il occupe.

Jusqu'en 1783, le Théâtre-Italien est situé dans l'Hôtel de Bourgogne rue Mauconseil dans un des quartiers les plus peuplé de Paris⁵. La salle de l'Hôtel de Bourgogne - datant du XVI^e siècle, il s'agit de la plus vieille salle de théâtre à l'époque - est située juste au nord des Halles, le principal marché public de Paris, ce qui a contribué certainement à l'animation de la population dans ce quartier. À cet endroit, les comédiens italiens disposent d'une salle

³ Il s'agit de l'estimation effectuée par Claude Alasseur, *La Comédie-Française au 18^e siècle. Étude économique*, Paris, Mouton, 1967, p. 66. William Doyle, dans *The Origins of the French Revolution*, New York, Oxford University Press, 1999 (1980), p. 166, parle en 1789 d'une population oscillant entre 600 000 et 650 000 personnes. Méthodologiquement, le meilleur traitement que cette question complexe ait reçu figure selon nous dans Daniel Roche, *Le Peuple de Paris*, Paris, Fayard, 1998 (1981), p. 29-32. Roche remarque que les principales évaluations de la population de Paris entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e fournissent «des données concordantes, mais peu sûres». En parlant des contemporains de 1789, cet historien dit qu'un auteur donne 500 000 habitants, huit s'accordent entre 550 et 700 000, huit autres entre 700 et 800 000, deux seulement dépassent 900 000, et sept auteurs vont jusqu'au million. Cette diversité s'explique par la méthode utilisée: l'impôt, la maison ou les baptêmes? Roche estime que les meilleurs démographes du XVIII^e siècle ont opté pour le critère du baptême, mais l'imprécision demeure en raison de facteurs nombreux comme par exemple la question des frontières autochtones-migrants.

⁴ N. M. Karamzin, *Letters of a Russian Traveler 1789-1790, an Account of a Young Russian Gentleman's Tour Through Germany, Switzerland, France and England*, traduit du russe par Florence Jonas, New York, Columbia University Press, 1957, p. 187.

⁵ Un article tiré de *L'abrégé du Journal de Paris* du 16 juin 1781 et intitulé «Précautions prises par la Comédie-Italienne pour prévenir & arrêter les accidens du feu» qualifie ainsi ce quartier «où les maisons sont amoncelées les unes sur les autres». Cf. p. 1619-20.

pouvant contenir en principe 1528 spectateurs⁶. En principe car à ce moment, le parterre, qui en 1782 vient tout juste d'être assis à la Comédie-Française, est encore debout aux Italiens, si bien qu'il est en quelque sorte, pour employer les termes de Martine de Rougemont, «indéfiniment compressible»⁷. Une des conséquences de la station debout des spectateurs est que le nombre de places au parterre des Italiens a pu excéder d'une centaine le chiffre officiel de 600 places⁸. C'est ce que souligne ironiquement une lettre anonyme publiée dans le *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, où il est dit «[...] qu'aux Italiens, on distribue plus de billets que la salle ne peut contenir de personnes, de manière que la compagnie y est très nombreuse & très à son aise»⁹.

Dès 1772, il a été question chez les comédiens de se procurer une salle plus vaste et «plus de facilités pour les débouchés»¹⁰. La vétusté de la salle de l'Hôtel de Bourgogne, en dépit de deux séries de rénovations attestées en 1716 et 1760¹¹, a motivé certainement aussi la décision des comédiens italiens d'accepter un projet de salle proposé par M. Heurtier, architecte et inspecteur général des bâtiments du Roi, et de s'établir sur des terrains appartenant au Duc de Choiseul¹². À l'ouverture de la saison théâtrale d'avril 1783, les comédiens italiens inaugurent la nouvelle salle tout juste achevée par Heurtier rue Favart et pouvant contenir 500 places additionnelles, soit en principe - car le parterre aux

⁶ D'après les archives du Théâtre-Italien, Archives nationales [plus loin AN], série Aj13 1062. Dans un folio non numéroté daté de 1782 et intitulé «Détails des pièces et des lieux», article 5, il est précisé que la salle «actuelle» contient «quinze cent vingt-huit places suivant le détail cy-après: savoir parquet (180 places); loges grillées (44 places); parterre (600 places); premières loges (212 places); amphithéâtre (84 places); secondes loges (200 places); troisième loges (200 places); deux baignoires au-dessus des troisièmes loges (8 places); total 1528 places».

⁷ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 223.

⁸ Voir Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Librairie Klincksiek, 1972, p. 90, note 51, citant un «Mémoire en forme de règlement pour la régie et l'administration de la Comédie-Italienne» de 1762, qui fait état d'une capacité de 700 spectateurs au parterre.

⁹ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur* 25 (1er avril 1778): 43.

¹⁰ Cf. dans AN série Aj 13 1052 un folio non daté et non numéroté qui est intitulé «Histoire du changement de salle».

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. Cf. dans cette série un folio non numéroté constitué d'une lettre signée par les comédiens et datée du 13 septembre 1780: «Nous soussignés Comédiens dits Italiens ordinaires du roi, assemblés, certifions et déclarons que conformément à nos délibérations du 20 et 29 de ce mois d'août dernier, dûment autorisés par nos supérieurs et d'après l'avis de notre conseil, nous avons accepté le projet de M. Heurtier. [...] Nous et nos successeurs toujours auront la propriété pleine, entière et illimitée de la portion du terrain de l'Hôtel de Choiseul sur laquelle la nouvelle salle sera construite [...]».

Italiens ne sera assis qu'en 1788 - 2000 spectateurs¹³. Outre la plus grande capacité de la salle, permise notamment par l'addition d'une quatrième rangée de loges, ce déménagement constitue une mutation importante dans l'histoire du Théâtre-Italien, puisque ce dernier se retrouve désormais au nord-ouest de l'axe principal d'attraction de la ville de Paris. Cet axe dessine une trajectoire allant du Louvre aux Boulevards - la nouvelle salle donne sur le boulevard de Richelieu (l'actuel boulevard des Italiens) -, en passant par le Palais-Royal.

Louis-Sébastien Mercier, dans son *Tableau de Paris*, décrit l'atmosphère propice aux promenades qui règne sur les Boulevards:

C'est une promenade vaste, magnifique, commode, qui ceint pour ainsi dire la ville: elle est de plus ouverte à tous les états, et infiniment peuplée de tout ce qui peut la rendre agréable et récréative: on s'y promène à pied, à cheval, en cabriolet, et l'on peut placer les boulevards à côté de tout ce qu'il y a de plus beau à Paris¹⁴.

De 1784 à 1793, seront construits sept théâtres¹⁵ dans cet axe qui représente un espace urbain important caractérisé, d'une part, par une série d'activités récréatives: les théâtres, mais aussi toutes les attractions du Palais-Royal et de la rue de Richelieu, dont le Cirque national que décrit cette fois Arthur Young, dans son journal *Voyages en France*:

Le soir, j'ai été à ce qu'on appelle le Cirque national, un bâtiment situé dans le jardin ou la cour du Palais-Royal, la folie la plus bizarre et la plus coûteuse que l'on puisse imaginer; c'est une grande salle de bal, enfoncée de la moitié de sa hauteur dans le sol, et, comme cette particularité n'était pas encore suffisante pour la rendre assez humide, on a planté un jardin sur le toit et on a fait couler une rivière tout autour, ce

¹³ AN série Aj13 1062, article 5, du folio non numéroté et daté de 1782 «Détails des pièces et des lieux».

¹⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris (1781-1788)*, Paris, Horizons de France, 1947, p. 42.

¹⁵ D'après la carte fournie par André Tissier dans *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique 1789-1792*, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», vol. 305, Genève, Librairie Droz, 1992, p. 51. Ces sept théâtres sont: Le Théâtre de Monsieur qui deviendra Théâtre de la rue Feydeau; le Théâtre de la rue de Louvois; les Variétés ou Théâtre du Palais-Royal, puis lors de la scission survenue en mars-avril 1791 au Théâtre de la Nation - ci-devant Comédie-Française - le Théâtre français de la rue de Richelieu regroupant l'aile rouge ou républicaine de ce théâtre; les Comédiens de Beaujolais, puis le Théâtre de Mlle Montansier; le Théâtre des Petits Comédiens du Palais-Royal; le Théâtre du Cirque national au Palais-Royal; le Théâtre du Panthéon, puis le Théâtre du Vaudeville. Cette carte montre aussi qu'un second axe principal d'attraction se développe entre 1789 et 1792 au nord-est de la ville, soit autour du boulevard du Temple et de la Foire Saint-Laurent, qui regroupe pas moins d'une vingtaine de salles de théâtre. Le Théâtre de la Nation est ainsi «isolé» sur la rive gauche avec quatre autres salles dont deux jouxtant la Foire Saint-Germain.

qui, avec l'addition de jets d'eau, en fait sans aucun doute un délicieux endroit pour un divertissement d'hiver. [...] On a voulu faire, à la fois, une salle de concert et de bal, un café, une salle de billard, avec des boutiques, etc, on a projeté quelque chose de semblable aux divertissements de notre Panthéon¹⁶.

D'autre part, cet espace urbain, et plus particulièrement les jardins du Palais-Royal comme l'atteste cette citation de Young, se caractérise aussi par une série d'activités commerciales autour des boutiques, cafés, restaurants et hôtels meublés. Il s'agit donc à la fois d'un lieu d'échange commercial et d'un lieu d'échange d'idées et d'informations, où des hommes vont et viennent d'un endroit public à l'autre en colportant les nouvelles¹⁷. Karamzin offre un aperçu aussi enthousiaste que coloré de l'atmosphère qui règne à cet endroit en 1790:

We arrived at the Palais-Royal, a massive structure which belongs to the duc d'Orléans and is called the capitol of Paris. Just picture a beautiful square palace; and beneath it arcades, where in countless shops glitter treasures from all the world, riches from India and America, emeralds and diamonds, silver and gold; everything that Nature and Art have produced; all possible adornments of royal splendor; every luxury designed for life's delight! And all this, to attract the eye, is most wonderfully displayed and illuminated by bright, dazzling lights, of many colors. Just picture multitudes of people thronging these galleries, walking to and fro for the sole purpose of looking at one another! Here you see, too, the finest coffee-houses in Paris, also crammed with people. Here they read newspapers and magazines aloud, they shout, argue, make speeches and so on. [...] The Palais-Royal is called the heart, soul, brain, essence of Paris¹⁸.

Le développement de cet axe d'attraction fait en sorte que ce quartier de Paris est témoin, en particulier dans les dernières décennies de l'Ancien Régime, d'une effervescence à la fois sociale, économique et culturelle, voire politique si l'on veut bien considérer que l'appel aux armes de l'été 1789 a été lancé dans les jardins du Palais-Royal. L'auteur d'opéra-comiques Jean-François Marmontel relate dans ses *Mémoires*, avec un relief saisissant, les circonstances entourant

¹⁶ Arthur Young, *Voyages en France*, 1787, 1788, 1789, tome 1, traduction, introduction et notes de Henri Sée, Paris, Armand Colin, 1976, p. 478 (15 janvier 1790). Ce passage, bien que datant du début 1790, figure bien dans le tome 1 sous-titré 1787, 1788, 1789; il est à la toute fin de ce premier tome. Henri Sée précise à la note 2 que le Panthéon, datant de 1772 à Londres, regroupe théâtre et promenade publique dans Oxford Road.

¹⁷ Sur les rapports entre les théâtres et les activités sociales et commerciales comme les cafés voir Yves Jubinville, «Théâtres et Cafés», *Dix-huitième siècle*, 28 (1996): 415-30, et aussi Giuseppe Radicchio et Michèle Sajous D'Oria, *Les Théâtres de Paris pendant la Révolution*, traduit de l'italien par Laura Casati et Françoise Lenoir, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1990, p. 47.

¹⁸ N.M. Karamzin, *Letters of a Russian Traveler*, p. 181-2 et p. 214.

l'accueil auprès du public du Palais-Royal de la nouvelle du renvoi de Necker le 11 juillet 1789:

Le 12 on en sut dès le matin la nouvelle à Paris, mais elle ne fut divulguée que le soir, à l'heure des spectacles. Une sombre indignation s'empara de tous les esprits.[...] À l'instant les spectacles furent interrompus. On y vit arriver des hommes égarés qui criaient aux acteurs: «Cessez, retirez-vous, le royaume est en deuil. Paris est menacé, nos ennemis l'emportent! Necker n'est plus en place, on le renvoie, il est parti, et avec lui sont renvoyés tous les ministres amis du peuple». Une frayeur soudaine se répand dans les salles, les acteurs disparaissent, le public se retire tremblant et consterné; et déjà dans toute la ville la résolution est formée de demander que Necker et tous les bons ministres qui pensent comme lui soient rendus à l'État. Dans tous les lieux où le peuple a coutume de s'assembler les jours de fête, la fermentation fut extrême. Le Palais-Royal était rempli d'une foule agitée, comme les flots de la mer le sont dans la tourmente. D'abord un triste et long murmure, bientôt une rumeur plus redoutable s'y fit entendre¹⁹.

Certes il ne s'agit pas de voir un rapport réducteur de cause à effet entre l'effervescence de ce quartier et la prise d'armes qui conduit à la chute de la Bastille, mais plutôt d'observer une concomitance et de souligner simplement, à l'égard de notre problématique, que pour qu'un appel aux armes soit entendu et exécuté, il faut bien qu'il y ait un rassemblement de personnes. William Doyle fait d'ailleurs du Palais-Royal le quartier général du mouvement patriotique à l'aube de la Révolution²⁰. Karamzin souligne qu'il s'agit, en 1790, d'un lieu de prédilection pour les orateurs révolutionnaires: «At present there is a host of such windbags in Paris, especially beneath the arcades of the Palais-Royal, and one needs a very healthy head not to get a headache from their eloquence»²¹. Ce quartier de Paris, cet axe de divertissement où s'établit en 1783 le Théâtre-Italien, a donc été propice à de tels rassemblements de personnes qui sont favorisés plus spécifiquement par la présence d'attractions comme une entreprise théâtrale.

¹⁹ Jean-François Marmontel, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1999 (1807), livre XVI, p. 440.

²⁰ William Doyle, *The Origins of the French Revolution*, p. 174. Doyle souligne aussi que Necker a été le héros du Palais-Royal depuis son rappel à la fin août 1788, et que la nouvelle de son renvoi est parvenue le 12 juillet 1789 à cet endroit, un dimanche alors que les gens ne travaillent pas.

²¹ Karamzin, *Letters of a Russian Traveler*, lettre datée d'avril 1790 à Paris, p. 189.

La cité dans le théâtre

L'importance de l'attraction qu'exerce le Théâtre-Italien sur la population de Paris a déjà été attestée, comme nous l'avons vu en introduction, par les travaux statistiques de Emmet Kennedy *et al.* portant sur la fréquentation et le répertoire des spectacles parisiens entre 1789 et 1799. Ces travaux établissent que le Théâtre-Italien est le seul, parmi les trois théâtres privilégiés de l'Ancien Régime, non seulement à maintenir sa popularité, mais encore à l'accroître au cours de la décennie révolutionnaire. Ceci en dépit de la loi du 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres qui multiplie les scènes parisiennes et donc qui rend la concurrence plus vive entre ces entreprises lucratives²².

Les comptes rendus de la vie théâtrale que nous avons analysés dans les journaux et les périodiques illustrent aussi à leur façon la popularité du Théâtre-Italien et confirment ainsi les statistiques de Kennedy pour l'ensemble de la période 1770-1799. Une *Lettre à M. Crébillon* (Crébillon dit le jeune est le censeur dramatique à cette époque) rédigée en 1761 par L.B. de Schosne dit: «[S]ouffrez que je vous marque ma surprise et ma joie de voir un concours de spectateurs aussi rare que celui que nous voyons aujourd'hui au Théâtre-Italien»²³; une lettre anonyme publiée dans *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur* en 1777: «Vous avez joui pendant long-tems d'un succès très brillant, vous avez vu le public de la capitale, sensible à vos efforts, abandonner le Théâtre de la Nation, & se porter en foule à votre spectacle»²⁴; *La Chronique de Paris*, en 1790: «Tandis que le Théâtre de la Nation est désert, il semble que tous les autres se disputent le droit d'attirer la foule. Aux Italiens, la charmante pièce d'*Euphrosine ou le Tyran corrigé* est toujours suivie & applaudie avec le même enthousiasme»²⁵; *Les Spectacles de Paris et de toute la France ou calendrier historique et chronologique des Théâtres*, pour l'année 1793: «Ce théâtre [le Théâtre-Italien] avec les mêmes moyens qu'il avoit employé, c'est-à-dire avec un travail continu, & un zèle remarquable, a obtenu

²² Emmet Kennedy *et al.*, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Wesport, Greenwood Press, 1996. Cf. tableau 9, p. 389, et tableau 11, p. 390.

²³ L. B. de Schosne, *Lettre à Monsieur Crébillon sur les spectacles de Paris dans laquelle il est parlé du projet de réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne*, La Haye, (s. éd.), 1761, p. 10.

²⁴ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 1 (1er avril 1777): 36.

²⁵ *La Chronique de Paris*, 326 (22 novembre 1790): 3.

les mêmes succès; c'est toujours un de ceux où l'affluence des spectateurs est la plus soutenue»²⁶; et, en 1798, vers la toute fin de notre période, *Le Censeur dramatique* :

Le public se porte toujours en foule à ce spectacle [au Théâtre-Italien], où trois nouveautés, *Gulnar*, *Le Prisonnier* et *Primerose*, continuent d'attirer une grande affluence. C'est ce que nous avions prédit aux Comédiens Italiens, dans un tems où l'abandon de ce même public les avoit contraint de fermer leur salle. Tout est de mode à Paris; ce spectacle est aujourd'hui celui qui est le plus en vogue²⁷.

Enfin, Karamzin, qui en plus d'être un voyageur curieux est un amateur de théâtre, nous confie, après avoir critiqué la scène tragique française, que: «The theater which is called 'Italian', though only French melodramas are performed there, is my favorite. I go there more often than any of the others and always listen with great pleasure to the music of the French composers»²⁸. De 1770 à 1799, et à l'exception de quelques mois à la fin de 1797 où, comme l'indique l'avant-dernière citation, le Théâtre-Italien a dû fermer ses portes pour des raisons ponctuelles, cette salle de spectacle a donc su profiter largement de la «fureur du théâtre» qui caractérise la période en rassemblant fréquemment des «foules de spectateurs».

Qui exactement compose ces foules? À quels groupes sociaux, économiques ou professionnels appartiennent les spectateurs du Théâtre-Italien? Répondre à cette question n'est pas chose aisée, puisque les registres de théâtre, s'ils fournissent les recettes engendrées d'où peuvent être induits des niveaux d'affluence, ne mentionnent jamais l'origine sociale de ceux qui achètent les billets. Les travaux de Henri Lagrave, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750* et de Claude Alasseur, *La Comédie-Française au 18^e siècle. Étude économique*, déjà cités, ainsi que ceux de Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*²⁹ et de John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth & Eighteenth Centuries*³⁰, offrent une base sur laquelle appuyer

²⁶ *Les Spectacles de Paris et de toute la France ou calendrier historique et chronologique des Théâtres*, ci-devant *Almanach royal*, 42^e partie pour l'année 1793, p. 123-64.

²⁷ *Le Censeur dramatique*, 22 (30 mars 1798): 210.

²⁸ Karamzin, *Letters of a Russian Traveler*, lettre datée d'avril 1790, p. 205. Quelques pages avant, Karamzin confie sa passion pour la vie théâtrale de la capitale: «I have gone to the theater every day for the entire month! And I have not yet had my fill of Thalia's laughter or Melpomene's tears! Each time I find new enjoyment. I myself am amazed; still, this is the truth». p. 197.

²⁹ Paris, PUF, 1964.

³⁰ Londres, Oxford University Press, 1957.

une réponse à cette question. Jeffrey Ravel, dans *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1791*, est d'avis que considérant les écueils entourant la question de la composition sociale du public de théâtre, les travaux de Lagrave, qui établissent ce qui semble évident soit la coexistence d'un public riche dans les loges et d'un public populaire dans le parterre, constituent une réponse satisfaisante à cette question³¹.

Ravel, en s'attachant plus particulièrement à la composition sociale du parterre, a pu, à partir des rapports de police concernant les dépositions ou les arrestations survenues dans les théâtres parisiens, montrer l'extrême hétérogénéité du public des parterres. Il a établi qu'on y retrouve côte-à-côte des financiers, des officiers, des apprentis, des étudiants. Ravel parle ainsi de «fissures» au sein du public de parterre qui révèlent la fragilité des catégories sociales utilisées parfois pour distinguer un public riche ou d'élite d'un public populaire, dont le comportement serait déterminé par leurs mentalités respectives³².

La question d'une éventuelle «popularisation» des auditoires, soulevée à propos de la Comédie-Française par Alasseur à partir des assertions de certains contemporains, dont Grimm dans sa *Correspondance littéraire*³³, retiendra particulièrement notre attention. La période révolutionnaire est marquée évidemment par de nombreux bouleversements à cet égard, si l'on songe par exemple au phénomène de l'émigration de l'aristocratie ou encore à la loi sur la surveillance des spectacles votée par la Convention le 2 août 1793 et qui permet, plus souvent que sous l'Ancien Régime, la représentation gratuite de certaines pièces de théâtre. Nous aborderons cette question des mutations de la composition sociale du public au Théâtre-Italien en particulier, à partir également de considérations sur le prix des billets et sur le genre propre à ce théâtre.

Pierre Peyronnet offre en annexe de son livre portant sur la mise en scène au XVIIIe siècle un tableau intéressant permettant de clarifier les unités de

³¹ Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 14.

³² Ibid. p. 19.

³³ Claude Alasseur, *La Comédie-Française au 18e siècle. Étude économique*, p. 21, affirme à ce sujet qu'il est impossible de conclure de façon définitive mais que le phénomène de la popularisation des auditoires ne peut être nié.

mesures monétaires au XVIII^e siècle en même temps que la correspondance de leurs valeurs avec le Franc en 1968-1974.

	Au milieu du 18 ^e s.	En 1968-1974
1 Louis (Or)	15 Livres	+ 120 F
1 pistole	10 Livres	80 F
1 écu (Or)	6 Livres	48 F
1 écu (Argent)	3 Livres	24 F
1 Livre (Franc)	20 sous	8 F
1 sou (ou sol)	12 deniers	40 c
1 denier		+ 3c ³⁴

Une lettre signée par les comédiens italiens, datée du 9 septembre 1782, au sujet d'une demande d'augmentation des prix afin d'amortir les frais occasionnés par la nouvelle salle de la rue Favart, précise ainsi le prix de chaque catégorie de places:

Ils [les comédiens] vous supplient de leur permettre une légère augmentation dans le prix des places. 1° en posant le parterre à 24 sous au lieu de 20 sous; 2° en fixant les places des quatrièmes [loges] à 30 sous; 3° En faisant de même sans aucune variation [pour] les places de premières loges, amphithéâtre, parquet et balcon à 6 livres, et les places aux secondes à 3 livres. Suivant ce tarif, l'augmentation ne pose que sur le parterre puisque les 4^e de la nouvelle salle, équivalent à nos 3^e usuelles, ne payeront que 30 sous au lieu de 40 sous que l'on paye à nos 3^e. Cette augmentation du parterre ne peut causer aucun murmures. On peut même assurer que le public s'y attend depuis que le parterre de l'opéra a été posé à 48 sous³⁵.

Clarence D. Brenner soutient que le prix d'une place au parterre du Théâtre-Italien en 1716 équivaut à un Franc, c'est-à-dire à une Livre ou 20 sous³⁶. Le *Journal de Paris* du 17 avril 1784, à la fin de sa rubrique «spectacles», parle d'une place de parterre aux Italiens fixé «comme à l'ordinaire» à 1 livre 4 francs³⁷; ce qui correspondrait au 24 sous mentionné dans la lettre citée plus haut. Les comédiens italiens ont donc fait passer le prix d'une place de parterre de 1 Livre ou 20 sous, au début du siècle dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne, à 1.4 Livre ou 24 sous, dans la nouvelle salle construite par Heurtier et inaugurée en 1783.

³⁴ Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974, annexe VII, «Les monnaies», p. 152.

³⁵ AN Aj 13 1052, folio 17.

³⁶ Clarence D. Brenner, *The Theatre-Italien. Its Repertory, 1716-1793*, Berkeley, California University Press, 1961, p. 8.

³⁷ *Journal de Paris*, 108 (17 avril 1784): 473-4.

Il est évident que le prix d'une place de parterre fixé à 20 ou 24 sous constitue un aspect rédhibitoire - particulièrement lors des périodes d'inflation comme celle de la décennie 1780³⁸ - pour les couches les plus pauvres de la population parisienne, ainsi que pour le groupe des travailleurs manuels. Le salaire moyen de ces travailleurs manuels, selon Lagrave, correspond à 15 sous pour un journée de travail³⁹. Cet historien du théâtre ajoute aussi la contrainte que représente l'horaire pour cette catégorie sociale, dont les journées de 12 à 16 heures interdisent leur présence à l'ouverture des théâtres qui s'effectue à 5 heures de l'après-midi pour les principaux spectacles dont le Théâtre-Italien. En revanche, Lagrave a établi l'existence d'un «public du dimanche» ou des jours fériés qui est plus populaire, car les travailleurs manuels en congé ne sont plus contraints par leur horaire. Il affirme en outre que la présence d'artisans et de travailleurs manuels est attestée sporadiquement dans les rapports de police que renferment les archives de la Bastille, et ce particulièrement au Théâtre-Italien⁴⁰.

La présence d'un public populaire dans les différents théâtres de la capitale est également attestée à l'occasion des spectacles gratuits que donnent les comédiens pour célébrer le nouvel an, un événement heureux, comme la naissance d'un héritier au trône ou encore la conclusion d'un traité de paix. Louis-Sébastien Mercier en fait l'objet d'un chapitre de son *Tableau de Paris*:

Les comédiens donnent le spectacle «gratis» à l'occasion de quelques événements célèbres, comme «la paix, la naissance d'un prince, etc.». Le spectacle alors commence à midi; les charbonniers et les poissardes occupent les deux balcons, suivant l'usage; les charbonniers sont «du côté du roi», et les poissardes «du côté de la reine». Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que cette populace applaudit aux beaux endroits, aux endroits délicats même, et les sent tout comme l'assemblée la mieux choisie (1) [1- On a constaté le fait: j'en appelle à l'expérience. Les grands traits n'ont jamais passé sans applaudissements]. Qu'elle poétique, pour qui saurait l'étudier! Après la pièce, Melpomène, Thalie et Terpsichore donnent la main au portefaix, au maçon, au décrocteur. Préville et Brizard dansent avec la fille de joie sur les même planches où l'on a représenté «Polyeucte» et «Athalie». Les fusillers sont plus circonspects ces jours-là, et la «garde-bleue» a un front populaire. Les

³⁸ Voir sur ce sujet l'ouvrage classique de Ernest Labrousse, *La Crise de l'économie française à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution*, Paris, PUF, 1990 (1944).

³⁹ Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris*, p. 234-36. En ce qui concerne les années 1780, Doyle, dans *The Origins of the French Revolution*, p. 151, souligne, à l'instar de Labrousse, que le prix des denrées de base, comme la pain, a connu une forte hausse, si bien que le travailleur qualifié, chanceux lorsqu'il gagne 20 sous par jour dit Doyle, doit consacrer l'essentiel de ses ressources à la subsistance de sa famille.

⁴⁰ Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris*, p. 242, pour la présence d'artisans dans le parterre des Italiens et p. 244 et sq. pour le «public du dimanche».

comédiens ne se prêtent pas par amour du peuple à ces danses bruyantes, mais par politique; ils voudraient bien pouvoir sans exempter. Leur dépendance leur fait un devoir de cette corvée, et ils jouent très bien le contentement⁴¹.

Ce que cette citation évoque est une présence exceptionnelle d'un public populaire, qui participe davantage à la tradition séculaire des rituels d'inversion propres aux périodes de carnaval ou de fête⁴², qu'à une réelle «popularisation» des auditoires. De la même manière, les spectacles gratuits donnés lors de la période révolutionnaire - notamment à partir de la loi sur la surveillance des spectacles du 2 août 1793 - , bien que s'inscrivant dans un contexte «d'éducation populaire» comme nous le verrons, cherchent à susciter la présence de spectateurs d'origine modeste à certaines occasions précises, mais ils n'en soulignent que mieux leur exclusion en temps normal.

D'une manière générale, comme nous l'avons dit en introduction, le théâtre en tant que pratique culturelle orale est susceptible d'offrir une plus grande résonance «populaire», si l'on considère le taux d'alphabétisation à cette époque en France. Certes il va de soi que Paris, en tant que capitale politique et culturelle, détient naturellement un taux d'alphabétisation plus élevé⁴³. En ce qui concerne le Théâtre-Italien plus spécifiquement, cette question de la résonance «populaire» peut être abordée aussi sous l'angle du genre propre à ce théâtre, c'est-à-dire un genre dit «populaire», à mi-chemin en quelque sorte entre le théâtre de boulevard et le théâtre privilégié, ainsi que l'atteste un «habitué du parterre» dans une lettre au rédacteur du *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur* :

J'allai hier à la Comédie Italienne, dans l'espoir d'y être à mon aise. J'avais pensé que tout le monde irait voir, ou *Iphigénie*, ou *Irène*: & je disais, les uns bailleront en admirant de la bonne musique, & les autres iront entendre mal réciter de beaux vers. Moi, j'ai besoin de dissipation; c'est du Favart qu'il me faut. D'ailleurs, à la Comédie française: les billets sont fort chers, & n'en a pas qui veut [...] Ah! Monsieur, ne verrons-nous jamais nos théâtres purgés de ces farces grossières &

⁴¹ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, «Spectacles gratuits», p. 95-6.

⁴² Voir par exemple, dans *L'abrégé du Journal de Paris*, (30 octobre 1781): 1609, le compte rendu de trois pièces données gratuitement au Théâtre-Italien à l'occasion de la naissance du dauphin. À l'instar du *Tableau de Paris* de Mercier, on y mentionne que les charbonniers occupent le côté du roi et les poissardes celui de la reine et que la distribution de pain, de vin, &c. a eu lieu après le spectacle.

⁴³ Outre notre introduction, p. 9-10, voir aussi Daniel Roche, *Le Peuple de Paris*, p. 274, qui souligne que l'alphabétisation parisienne est un fait ancien et qu'«elle progresse au XVIII^e siècle selon des modalités difficiles, faute d'enquête, à préciser».

ridicules, qui ne peuvent qu'avilir l'art sublime que tant d'hommes célèbres ont illustré par des chefs-d'oeuvres. Nous servons d'exemple à toute l'Europe, & tandis que nos voisins s'enrichissent de nos trésors, nous nous rapprochons insensiblement des tems de la barbarie, & des tréteaux de Thespis. Nous applaudissons avec fureur à des charges indécentes & puériles, & nous accueillons froidement l'auteur profond qui veut nous instruire⁴⁴.

Fréron, dans son *Année littéraire* de 1776, partage cet avis sur le caractère «grossier» des pièces jouées au Théâtre-Italien, en parlant du genre dominant à ce théâtre à cette époque, c'est-à-dire l'opéra-comique:

Les pièces à ariettes, quoique pour la plupart foibles & misérables, si on les compare à celles qui occupent la scène françoise, attirèrent cependant un concours prodigieux: le public se porta à ce genre de spectacle avec une espèce de fureur: on déserta *Le Misanthrope* & le *Tartuffe*, pour courir au *Maréchal* & au *Tonnelier*. [...] Cependant il me semble que la principale raison de ce succès est le genre même de ces pièces, genre beaucoup plus à la portée du commun des spectateurs, & plus propre à les amuser, que les chef-d'oeuvres du théâtre national.[...] Le grand nombre ne préférera-t-il pas toujours à des pièces sages, régulières & nobles, quelques scènes enjouées & bouffonnes, où l'on trouve si l'on veut, une peinture vraie & fidèle de la nature, mais d'une nature basse & grossière?⁴⁵

Si l'homme lettré qui rédige ces comptes rendus souligne constamment la différence entre «l'homme du commun», le «spectateur ignorant» attiré par le genre théâtral des Italiens, et «l'homme de goût» dont il fait partie, il ne faut pas oublier qu'il est, lui aussi, du public. La représentation d'un genre «populaire» au Théâtre-Italien n'exclut aucunement la présence de spectateurs privilégiés, issus de la noblesse ou de la haute bourgeoisie, qui prennent place dans les premières loges, dans l'amphithéâtre, au parquet ou dans les balcons, tous à 6 livres ou 120 sous; ce qui est davantage que le salaire hebdomadaire d'un travailleur manuel. Qu'un genre dit «populaire», comme celui de l'opéra-comique, touche également un public d'«élite» est attesté de différentes manières. Nous verrons, dans la deuxième partie de ce chapitre, qu'un public aristocratique dans les loges du Théâtre-Italien manifeste sa présence aux côtés du parterre qui au reste, comme nous l'avons vu, n'est pas en soi exclusivement composé de spectateurs d'origines modestes.

⁴⁴ *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*, 25 (1er avril 1778): 43. Cet article est signé «l'habitué du parterre».

⁴⁵ *L'Année littéraire*, tome VI, lettre V (1776): 106-9.

Le public du Théâtre-Italien est donc composé de spectateurs d'origines sociales très diversifiées représentant en quelque sorte une image complète de la cité. D'abord le roi et la reine, et particulièrement Marie-Antoinette qui a été semble-t-il une grande fervente de théâtre⁴⁶, ont leurs places réservées en tout temps dans deux balcons, des deux côtés de la scène, soit le côté du roi (actuel côté cour) et le côté de la reine (actuel côté jardin). L'aristocratie de naissance ou d'argent s'installent avec ostentation dans les premières loges, parquet, amphithéâtre ou balcons, tandis que les autres rangs de loges sont susceptibles d'accueillir la bourgeoisie moyenne ainsi que les femmes exclues du parterre⁴⁷. Le parterre, à l'exception des femmes donc, est susceptible quant à lui d'accueillir un large éventail de couches sociales. Comme le souligne Ravel, il est simpliste d'opposer sans nuances le parterre «populaire» et les loges «aristocratiques».

Si nous pouvons dire, avec Lagrave, que le public au théâtre compose une image complète de la cité, cet historien du théâtre souligne qu'il s'agit d'une image «infidèle». En effet, si presque toutes les couches sociales de la société sont représentées, elles le sont d'une manière inversée, puisque le public aisé, dit-il, domine largement⁴⁸. Ce qui est vrai pour les théâtres privilégiés pris dans leur ensemble, l'est peut-être moins pour le Théâtre-Italien en particulier, qui se situe en quelque sorte, de par le genre qui lui est propre, au carrefour du théâtre forain et du théâtre privilégié. Le clivage que nous avons pu observer à partir des compte rendus entre «l'homme de goût» et le «spectateur ignorant» dans l'appréciation des pièces jouées au Théâtre-Italien reste en définitive, mieux que la question du prix des places ou des indications contenues sporadiquement dans les rapports de police, la principale base sur laquelle appuyer l'argument d'une présence populaire importante à ce théâtre.

⁴⁶ Sa présence est attestée à maintes reprises dans les compte rendus du Théâtre-Italien, voir *Le Journal des Théâtres*, 4 (15 mai 1776): 236; *Le Journal des Théâtres*, 8 (15 juillet 1776): 512-5; *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 4 (15 mai 1777): 182; *L'abrégé du Journal de Paris*, (29 avril 1783): 497.

⁴⁷ Le confinement des femmes dans les loges est attesté dans de nombreux comptes rendus. Voir par exemple *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 3 (1er mai 1777): 131-3. À l'occasion de la fête du nouvel an, lors d'une représentation gratuite de *Arlequin et Scapin voleurs par amour* donnée au Théâtre-Italien, le mélange exceptionnel des hommes et des femmes dans le parterre a constitué selon *L'abrégé du Journal de Paris*, (31 décembre 1778) «un coup d'oeil unique».

⁴⁸ Henri Lagrave, «Théâtre et Lumières», dans *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, p. 323.

La question de l'évolution de la composition sociale du public des théâtres en général au terme du XVIII^e siècle semble se résoudre plus facilement à l'aune de l'histoire de la Révolution. Le phénomène de l'émigration de l'aristocratie qui se manifeste dès le début de la Révolution peut apparaître comme un facteur favorisant la «popularisation» des théâtres. Mais ce phénomène doit être nuancé, comme l'ont montré les travaux de Donald Greer, car il ne touche que 0,6 % de la population de la France, et, de surcroît, au moins la moitié de cette population d'émigrés est issue du Tiers état⁴⁹. L'isolement de l'aristocratie à Paris, sinon son émigration, constitue toutefois pour Karamzin, en 1790, un phénomène digne de remarque: «The terrors of the revolution have forced the wealthiest inhabitants to flee. The most distinguished of the nobility have gone away to foreign lands, and those who have remained here live for the most part within the intimate circle of their friends and relations»⁵⁰.

Des comptes rendus à la fin de notre période attestent une «popularisation» des auditoires, comme celui de Grimod de la Reynière, dans le *Censeur dramatique* du 28 septembre 1797, qui est particulièrement éloquent à ce sujet:

Lorsqu'on examine en particulier ces spectateurs de date nouvelle, on cesse d'être étonné de la nullité de leurs connoissances. En effet, qui est-ce qui compose aujourd'hui la majorité des Parterres de nos grands spectacles? D'abord ce sont les soldats, très méritants sans doute, lorsqu'ils défendent la patrie aux champs de la victoire, mais qui n'ont point appris dans les camps à juger nos productions théâtrales: car les Arts sont amis de la paix; ils s'envolent à l'aspect des baïonnettes et des canons. Ensuite des êtres à peine sortis de l'enfance, qui seroient mieux placés à l'École qu'au Théâtre, et dont la conversation obscène ne décèle qu'une corruption précoce. En troisième lieu, des ouvriers de la dernière classe du peuple, dont le langage grossier atteste toute la rusticité, et qui goûteront bien mieux les plaisirs de la Courtille que ceux du théâtre François. Enfin quelques commis, classe autrefois assez éclairée, mais qui n'est plus guère aujourd'hui que le réceptacle d'une foule d'automates, dont un tiers sait à peine écrire, et qui, pour se soustraire aux dangers des combats, ont acheté le droit d'entraver les affaires publiques, en obstruant de leur insolente inutilité nos innombrables administrations⁵¹.

⁴⁹ Donald Greer, *The Incidence of the Emigration during the French Revolution*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1951. Voir aussi Massimo Boffa, «Émigrés», *Dictionnaire critique de la Révolution française*, vol. «Acteurs», Paris, Flammarion, 1992, p. 315-28.

⁵⁰ Karamzin, *Letters of a Russian Traveler*, lettre datée d'avril 1790, p. 190.

⁵¹ *Le Censeur dramatique*, 1 (28 septembre 1797): 70-2.

La présence, en 1797, de ces «ouvriers de la dernière classe du peuple» dans les salles de théâtre suggère donc, à l'instar des travaux de Lagrave et d'Alasseur, l'idée d'une «popularisation» croissante des auditoires entre 1770 et 1799. Nous aborderons maintenant la question des rôles de ce public hétérogène lors d'une représentation théâtrale.

Le public juge

Que le public des théâtres au XVIII^e siècle ne soit pas qu'un simple récepteur passif a été montré par des travaux récents, comme ceux de Ravel, s'appuyant sur la décision d'asseoir le parterre. Cette décision a été prise en 1782 à la Comédie-Française et en 1788 au Théâtre-Italien, précisément dans l'intention de réprimer l'activité du parterre, ses tumultes impétueux, ou encore pourrait-on dire avec Norbert Elias de le «civiliser» ou de le «domestiquer»⁵². Ravel associe les débuts de l'intervention active du public lors d'une représentation théâtrale à l'essor du théâtre forain à l'aube du XVIII^e siècle, qui est concomitant à l'expulsion des Italiens survenue en 1697. Les théâtres forains ont pu en quelque sorte récupérer le public des Italiens, mais en contrepartie ils ont du aussi apprendre à contourner les diverses interdictions qu'ont fait peser sur eux avec plus d'acuité les deux autres théâtres privilégiés. Au nombre de ces interdictions figure celle des pièces dialoguées - monopole de la Comédie-Française -, qui a donné naissance comme nous l'avons vu au genre de l'opéra-comique, mais aussi aux pièces à écriteaux où les acteurs demandent au public de lire les répliques et donc de participer activement à la représentation⁵³. Ravel estime en définitive que tous les efforts de l'Ancien Régime visant à policer le parterre s'effondrent avec la loi du 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres, une loi qui est issue de la volonté de l'Assemblée nationale représentant cette Nation que Ravel voit s'affirmer, à partir justement de ce débat entourant le comportement du parterre⁵⁴.

⁵² Outre dans le livre *The Contested Parterre* de Ravel dont nous avons déjà parlé, cet aspect a été traité plus spécifiquement par cet historien dans «Seating the Public: Spheres and Loathing in the Paris Theaters, 1777-1788», *French Historical Studies*, 18, 1 (printemps 1993): 173-210.

⁵³ Ceci fait l'objet du chapitre 3 du *Contested Parterre* de Ravel intitulé «The Parterre Becomes an Actor, 1680-1725», p. 99-131.

⁵⁴ Ibid., p. 223: «In other words, the law proposed a complete break with all pre-1789 methods of policing the parterre». Ravel montre ainsi l'élaboration d'une identité nationale

Pour notre part, nous souhaitons à partir des comptes rendus de représentations théâtrales qui sont données au Théâtre-Italien, mais pas exclusivement puisqu'on ne saurait évidemment attribuer au public de ce théâtre un comportement qui lui serait propre, préciser la nature variée de ces interventions du public. Il s'agit de démontrer, dans un premier temps, que le comportement du public traduit une prise de position ou une action à l'intérieur de la pièce dans un cadre esthétique et strictement théâtral, par laquelle nous pouvons attribuer au public le rôle de juge de la pièce et ainsi d'auteur d'une opinion sur celle-ci.

La simple présence d'un public composé de personnes d'origines sociales très diversifiées, non pas «abstrait», ni «invisible», ni «absent», mais assemblé, a des implications qui ont suscité un débat sur la question de la liberté du théâtre par rapport à celle de la liberté de presse au tout début de la Révolution. Un article anonyme publié dans le *Journal de Paris* parle ainsi des «inconvenients» propres à la liberté du théâtre:

La liberté de la presse n'a pas les mêmes inconveniens que celle du théâtre. On lit ordinairement un livre, seul & à froid, & l'on ne communique qu'à peu de personnes les impressions qu'on en a reçues. Les représentations théâtrales au contraire parlent à l'imagination et aux sens: elles peuvent mettre en mouvement toutes les passions; & les impressions qui en résultent acquièrent une énergie extraordinaire par la réaction simultanée de toutes celles qu'éprouve une multitude d'hommes rassemblés. Tout le monde sait l'histoire des Abderites, dont l'imagination avoit été exaltée jusqu'à la démence par l'effet de la tragédie d'Eshyle⁵⁵.

La question de la liberté du théâtre du point de vue des autorités politiques sera traitée en profondeur au chapitre cinq, mais pour le moment il s'agit de montrer que c'est à travers cette «réaction simultanée d'une multitude d'hommes rassemblés» que s'exprime une opinion non pas publique, mais du public. L'opinion du public est susceptible de rivaliser d'autorité avec l'opinion publique - celle de la sphère publique bourgeoise si l'on veut reprendre les catégories habermasiennes - , qui doit ou bien apprendre à la contraindre ou bien à s'y soumettre. Fréron dans son *Année littéraire* , en 1774, parle à ce sujet des

française à partir de l'adéquation métaphorique entre la volonté du public, plus particulièrement du parterre, et la volonté de la Nation ou du peuple. Voir le chapitre 6 «The Parterre and French National Identity in the Eighteenth Century», p. 191-224.

⁵⁵ *Le Journal de Paris*, 239 (27 août 1789): 1077.

conditions de représentation d'une pièce de théâtre à Londres où, très significativement, apparaissent littéralement à l'occasion d'un «vacarme épouvantable» les signes d'autorité «De par le Roi» inversés en «De par le Public»:

Ce qui vient d'arriver au sieur Macklin, acteur anglois, prouve que cet abus ne règne pas moins aux théâtres des autres nations qu'à ceux de France. L'obstination de ce comédien occasionna dernièrement, au spectacle de Londres, un vacarme épouvantable. Les pommes, les oranges, les huées, l'avoient assailli pendant plus de deux heures de suite. Le public furieux, qui avoit déjà fait sortir les femmes de la salle, alloit se porter, peut-être, aux extrémités les plus funestes, lorsqu'un homme du parterre, par un expédient fort simple, a mis fin à cette scène tumultueuse. Pour cet effet, il s'est saisi d'une longue planche à l'extrémité de laquelle il a écrit avec de la craie: DE PAR LE PUBLIC, défenses sont faites à Macklin de reparoitre jamais sur aucun théâtre de Londres. Ensuite, à la vue de tout le monde, ayant élevé cette planche comme une espèce d'étendard de l'autorité plébéienne, le peuple, qui est jaloux de sa liberté jusque dans les plus petites choses, satisfait sans doute, & en même temps ennorgueilli de cette sentence républicaine, s'est apaisé tout d'un coup, en l'accueillant d'une acclamation générale. Aussitôt le directeur s'est présenté & a dit très respectueusement qu'on ne manqueroit pas de se soumettre à cet arrêt du public⁵⁶.

Il s'agit peut-être d'un cas extrême de soumission à l'autorité du public, et qui se produit à Londres, mais néanmoins les termes «d'arrêts du public» ou encore de «suffrages du public» reviennent fréquemment sous la plume des publicistes qui rendent compte des représentations théâtrales en France⁵⁷. L'utilisation de ces termes témoigne en quelque sorte d'une souveraineté du public au sens où c'est lui qui fait la loi et qui rend la justice. Outre la métaphore avec la sphère proprement politique, qui fera l'objet de la section suivante de ce chapitre, ce qui est en jeu ici est d'abord une rivalité au sujet de la souveraineté au sein de la sphère publique littéraire, puisque ce jugement du public porté sur une pièce de théâtre peut s'opposer catégoriquement à celui posé par les critiques. Les nombreux historiens qui appréhendent la culture politique de cette période à partir du paradigme habermasien amalgament en quelque sorte la culture écrite et la pratique du théâtre afin d'illustrer la prégnance du concept de politisation de la sphère publique littéraire⁵⁸. Du coup

⁵⁶ *L'Année littéraire*, tome V, lettre VII (1774): 160.

⁵⁷ Pour l'expression «suffrages du public» voir par exemple *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 13 (1er octobre 1777): 255; pour l'expression «arrêt du public», voir par exemple *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 23 (1er mars 1778): 335.

⁵⁸ Voir Gregory S. Brown, «Le Fuel de Méricourt and the *Journal des Théâtres*: Theatre Criticism and the Politics of Culture in Pre-Revolutionary France», *French History*, 9, 1

ils négligent à notre avis un écart important et même une rivalité entre l'opinion publique et l'opinion du public. Paradoxalement, peut-être, c'est seulement à travers la presse écrite elle-même que nous pouvons exhumer cette rivalité. Celle-ci est exprimée parfois humblement, comme chez Levacher de Charnois dans *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur* qui préfère attendre l'opinion du public avant de donner la sienne à propos d'une représentation de l'opéra-comique *Félix ou l'enfant de la forêt* de Sedaine au Théâtre-Italien:

Voilà ce qui a fourni à M. Sedaine le sujet de trois actes; voilà ce qu'on appelle le pendant du *Déserteur*; voilà ce qu'on nous assure qui aura trente représentations. Nous sommes convaincus, plus que personne, du mérite de M. Sedaine; mais, soit que le public n'ait pas d'abord senti quelles étaient les vues de l'auteur de Félix; soit que lui même il se soit trompé dans les effets auxquels il s'était attendu, le succès de cet ouvrage a été fort balancé. L'indisposition du sieur Narbonne, en ayant suspendu la seconde représentation, nous attendrons pour porter un jugement sur cet ouvrage, que le public ait lui-même prononcé, & que la suite des représentations nous ait mis à portée d'en mieux apprécier ou le mérite, ou les défauts⁵⁹.

Moins circonspecte, une critique de l'opéra-comique de Monvel *Raoul, sire de Créqui* publiée dans la *Chronique de Paris* a suscité les protestations d'un spectateur qui, dans une lettre anonyme adressée au journal en question, reconduit très significativement l'opinion «publique» émise par le critique dans la sphère du privé d'où elle est réellement issue:

Il me semble, Messieurs, que vous avez rendu compte de la musique de *Raoul, sire de Créqui*, avec plus de partialité que de justice. «On y a», dites-vous, «distingué des romances d'un genre doux et touchant, mais en général la musique a paru foible». Il y a sans doute dans cette phrase une faute d'impression, & il faut lire NOUS *a paru foible*. Vous êtes très libres, Messieurs, d'exprimer votre sentiment particulier, quel qu'il soit sur un ouvrage; mais vous devez, avant tout, rendre un compte exact de l'effet qu'il a produit sur le public. La musique de cette pièce a excité les plus vifs applaudissements, & le musicien a été demandé comme le poète. C'est, Messieurs, ce que vous auriez dû dire. Si, comme l'annonce votre épigraphe, vous aimez à rendre hommage à la vérité, je vous prie, pour toute réponse, de bien vouloir imprimer ma lettre⁶⁰.

C'est aussi *La Chronique de Paris* qui nous offre le compte rendu d'une «scène» particulièrement révélatrice de cet écart entre l'opinion publique et

(mars 1995): 1-26; Michel Biard, «De la critique théâtrale, ou la conquête de l'opinion», *Annales Historiques de la Révolution française*, 4 (1995): 529-38.

⁵⁹ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 17 (1er décembre 1777): 32.

⁶⁰ *La Chronique de Paris*, 73 (4 novembre 1789): 290.

l'opinion du public. Le public du Théâtre-Italien en 1791, dans le contexte de la récente loi sur la liberté des théâtres, a en effet exigé rien moins que la destruction publique d'une feuille publique - *Les Petites affiches* - contenant une critique de *Paul & Virginie* qu'il ne partage pas:

Il est arrivé hier aux Italiens une scène qui prouve combien le public est jaloux d'user des droits que lui donne la liberté des théâtres & au théâtre. M. Ducret Dumesnil, rédacteur d'un journal ci-devant privilégié, nommé les petites affiches à louer ou à vendre, s'étoit permis de trouver la pièce et la musique de *Paul & Virginie* détestable. Le public, seul juge en pareil cas, ayant manifesté à la première représentation le plaisir qu'il y éprouvoit, a trouvé qu'il y avoit de l'impudence à ce journaliste de vouloir lui prouver qu'il avoit tort d'applaudir & de s'amuser sans son consentement. Après le spectacle, il a exigé que cette feuille fût déchirée sur le théâtre, & Mme de Saint-Aubin a été l'exécuteur de sa justice⁶¹.

Mise à part la question des cabales, dont la portée n'est que passagère⁶², ce qui est essentiel de souligner ici c'est que le jugement du public échappe à la sphère privée de la critique littéraire. C'est un fait qui est reconnu par les critiques littéraires, par les acteurs et par les auteurs dramatiques eux-mêmes, soit pour le déplorer, soit pour s'y soumettre.

De part et d'autre de notre période, se trouvent des compte rendus qui témoignent de la rivalité entre l'opinion du public et celle de critiques qui, déplorant ce fait, entreprennent parfois de corriger ou de «détromper le public», ainsi que le dit Levacher de Charmois dans le prospectus du *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*:

En nous chargeant du soin de composer le Journal des Théâtres, nous ne dissimulons point combien cette entreprise est pénible & délicate. Blesser l'amour-propre des Auteurs, quelque soit la critique; irriter la susceptibilité des comédiens; combattre les opinions erronées des prétendus connoisseurs, toujours aveuglés par la haine ou par l'enthousiasme; en un mot détromper le public & le ramener à la vérité, telles sont les obligations que nous nous imposons⁶³.

Grimod de la Reynière, en 1798, fait encore état de cette rivalité en parlant cette fois des «foyers de spectacles», qui sont une forme de «salon

⁶¹ *La Chronique de Paris*, 19 (19 janvier 1791): 75.

⁶² Sur les cabales voir Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris*, p. 462-5, et p. 666 sur leur portée passagère.

⁶³ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 1 (1er avril 1777): 3.

littéraire» aménagé le plus souvent dans un espace restreint entre les loges des acteurs et le passage qui les conduit sur la scène⁶⁴:

Les foyers de spectacles étoient autrefois un point de réunion pour les amateurs; et souvent il s'y établissoit des conversations, des discussions, dans lesquelles il y avoit toujours à profiter. Les Gens de lettres, qui, à titre d'auteurs, jouissoient de leurs entrées, s'y trouvoient ordinairement; et les jours de première représentation surtout, il étoit intéressant de les entendre et de connoître leur opinion sur la pièce qu'on venait de jouer. C'est ordinairement sur cette opinion que les gens du monde régloient la leur; et les soupers de la bonne compagnie étoient ce jour-là l'écho des Foyers de la comédie. Le jugement du Foyer n'étoit pas toujours conforme à celui du parterre; il étoit ordinairement plus sévère, parce que, d'une part, l'auteur se trouvoit là jugé par ses rivaux, et que, de l'autre, les Gens de lettre, jugeant selon les règles de l'art, étoient moins disposés à l'approbation, que le public entraîné souvent par la seule impulsion du sentiment⁶⁵.

L'intempestivité des jugements du parterre est dénoncée à maintes reprises par les critiques littéraires entre 1770 et 1799⁶⁶, mais certains, comme Aubin Louis Millin de Grandmaison dans *La Chronique de Paris*, semblent admettre plus facilement l'écart pouvant exister entre leur opinion et celle du public, voire même se soumettre à celle-ci:

La 2^e représentation du *Paysan magistrat* [de Collot d'Herbois, jouée au Théâtre Français], donnée hier, a été constamment applaudie; &, quelle que soit notre opinion, nous devons à la vérité de dire que le succès en a paru décidé, quoiqu'on ait manqué absolument la scène d'enlèvement, qui avoit été si rapidement rendue la première fois. L'auteur demandé a paru, & a reçu beaucoup d'applaudissements⁶⁷.

Ou encore qualifier le public de «juge souverain»: «Notre jugement, sur Henri VIII [tragédie de Marie-Joseph Chénier], a été pleinement confirmé mercredi, par l'arrêt du juge souverain, au moyen d'une représentation plus calme & de quelques coupures heureuses»⁶⁸. Cette reconnaissance de la «souveraineté» du public est peut être suscitée ici par le contexte de la Révolution, mais elle n'est

⁶⁴ Voir le plan de la Comédie-Française dans Lagrave, *Le Théâtre et le Public*, figure 3.

⁶⁵ *Le Censeur dramatique*, 15 (20 janvier 1798): 367.

⁶⁶ Voir aussi par exemple *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 25 (1er avril 1778): 41, où, à propos de la représentation de *Soliman second ou Les Trois sultanes* de Favart, le journaliste dit: «Le spectacle est magnifique, l'ouvrage est charmant, la musique est bonne, la pièce est bien chantée, les rôles sont joués avec soin, & la salle est déserte! Qu'on donne *Le Déserteur* ou *Lucile*, & l'affluence est incroyable. Quelle inconséquence! ou plutôt, quels juges! quel public! quel goût!».

⁶⁷ *La Chronique de Paris*, 110 (11 décembre 1789): 440.

⁶⁸ *La Chronique de Paris*, 127 (7 mai 1791): 506.

pas partagée par tous les critiques comme nous avons pu le constater et ce même lors des moments les plus «révolutionnaires» de la période.

En ce qui concerne les acteurs et les actrices, cette reconnaissance s'exprime d'une manière sinon unanime, du moins particulièrement éloquente lors des cérémonies d'ouverture et de clôture de leur théâtre lors de la saison pascalle. Dans ce qu'on appelle à l'époque les «compliments d'usage»⁶⁹, c'est-à-dire des petites pièces de circonstance jouées après la première ou la dernière représentation de la saison théâtrale, les comédiens comparent en effet le public à un seigneur qui rend la justice:

Avant-hier les comédiens Italiens, après *La Servante maîtresse & L'Amant jaloux*, annoncèrent la clôture de leur théâtre par un compliment dialogué, suivant l'usage introduit depuis plusieurs années. L'Auteur (le sieur Favart fils) pour n'avoir à donner que des louanges indirectes, toujours plus agréables à recevoir, a choisi le genre allégorique. Les comédiens sont des fermiers, & le public est le seigneur de la Ferme. Chaque fermier, ou comédien, vient témoigner à sa manière, par des couplets mêlés de prose, le regret qu'il a de voir partir son bon seigneur⁷⁰.

Les critiques dénoncent parfois ces «petites cajoleries»⁷¹ de la part des acteurs et des actrices, mais chez ces derniers la comparaison du public à un seigneur qui rend la justice n'en est pas moins récurrente:

On a fait avant-hier l'ouverture de ce théâtre [le Théâtre-Italien] par les *Arts et l'amitié & L'Heureuse inconséquence ou La Fausse paysanne*. Ces deux pièces ont été précédées d'un compliment composé, suivant l'usage ordinaire de ce spectacle, de plusieurs scènes en vaudevilles. Ce nouvel hommage intitulé *La Couronne de fleurs* ne sort pas du cadre adopté pour ces sortes d'ouvrages qui, fournissant peu, ne doivent pas être jugés à la rigueur. L'allégorie qu'il présente est tirée de la nature champêtre. Des paysans reçoivent et fêtent leur seigneur absent depuis quelque temps; & leurs compliments sont plein de protestations, de zèle & de promesses pour l'avenir⁷².

Cette reconnaissance de la souveraineté du public est aussi présente chez les auteurs, qui, selon «un usage qui paroît s'établir» en 1784, doivent se présenter devant leur juge afin d'entendre le verdict⁷³. Selon Lagrave, il s'agit

⁶⁹ Sur les «compliments d'usage», voir Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris*, p. 272 et sq.

⁷⁰ *L'abrégé du Journal de Paris*, (13 mars 1780): 1538.

⁷¹ Voir par exemple *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur* 13 (1er octobre 1777): 252.

⁷² *Le Journal de Paris*, 122 (22 avril 1789): 509.

⁷³ Voir *Le Journal de Paris* 31 (31 janvier 1784): 135.

d'une pratique courante au XVIII^e siècle dans son ensemble⁷⁴ et la période révolutionnaire n'offre pas, ici non plus, le témoignage de mutations significatives dans le comportement du public, si ce n'est peut-être une plus grande opiniâtreté dans la satisfaction de ses exigences. Pourtant, en 1787, le public se montre opiniâtre:

Après la pièce, le public, suivant un usage familier à ce spectacle, même après un ouvrage tombé, a demandé vivement les auteurs. M. Ménier étant venu dire qu'ils étoient absents on a crié qu'on venoit de le voir dans la salle & de là on a conclu qu'il devoit paroître parce qu'on le demandoit. Cette logique ne nous paroît pas très victorieuse. Sans doute il est permis à un auteur ce jour là de se trouver dans la salle; mais nous ne soupçonnons pas de loi qui l'oblige à se montrer sur scène⁷⁵.

Si un compte rendu comme le prochain que nous citerons fait état d'une réaction particulièrement intempestive de la part du public insatisfait de voir l'auteur refuser de se soumettre à sa volonté, la citation précédente laisse entendre que le public des théâtres n'a pas attendu la Révolution pour faire sa loi. En revanche l'exacerbation du contexte révolutionnaire a pu susciter une plus grande intransigeance du public, bien que les comptes rendus pris dans leur ensemble entre 1770 et 1799, comme d'ailleurs les travaux de Ravel sur le parterre avant la Révolution, suggèrent une persistance du comportement du public au théâtre en ce qui concerne notamment cette pratique de la «comparution» des auteurs sur la scène.

Cette représentation [l'opéra-comique *Guillaume Tell* de Sedaine donné au Théâtre-Italien] a été suivie d'une scène qui calomnie la liberté & dont les auteurs sont infiniment répréhensibles. On a demandé les auteurs, & prit de l'humeur de ce qu'ils ne paroissent pas. Eh! quels droits le public a-t-il sur l'homme de lettres. Ils lui livrent ses ouvrages, qu'il siffle, qu'il applaudisse, il en est le maître; mais sa personne ne lui doit rien. Je sais que l'intention est bonne, qu'on ne le demande que pour lui rendre des honneurs; mais si ces honneurs, trop prodigués, ne le flattent point; si la timidité, l'agitation qui suit assez volontiers une première représentation; enfin, si le caprice même l'engage à ne pas paroître, tout ce qui tend à l'y contraindre, est une tyrannie d'autant plus grande qu'elle est exercée par une force majeure⁷⁶.

La souveraineté ou l'autorité du public, qualifiée ici de «tyrannie» et de «force majeure», engendre une rivalité avec l'autorité des critiques, des acteurs et des auteurs dans le jugement d'une pièce. Mais l'écart existant entre l'opinion

⁷⁴ Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris*, p. 556.

⁷⁵ *Le Journal de Paris*, 9 (9 janvier 1787): 34-5.

⁷⁶ *La Chronique de Paris*, 101 (11 avril 1791): 402-3.

publique et l'opinion du public ne s'explique pas seulement par le fait d'une divergence possible dans l'appréciation des valeurs esthétiques de la pièce. La rivalité d'autorité entre ces différentes instances s'explique aussi si l'on examine de plus près les manières dont le public se comporte lors d'une représentation théâtrale. Les mutations dans le comportement du public, comme nous le verrons dans la dernière section de ce chapitre, s'expliquent à partir de l'interaction entre le public, les acteurs qui jouent la pièce d'un auteur et le contexte socio-politique dans lequel la représentation s'inscrit; l'exacerbation de ce contexte sollicitant son irruption au théâtre.

Le public co-auteur et co-acteur

Lagrange et aussi d'autres historiens du théâtre ont déjà souligné le rôle actif du public lors d'une représentation théâtrale. Toutefois ils confinent ce rôle à l'intérieur de modalités strictement esthétiques en montrant par exemple, comme chez Lagrange, que c'est le goût du public de Paris plus que celui de la cour qui en définitive, dans la première moitié du XVIII^e siècle, détermine le succès d'une pièce⁷⁷. Si Ravel a appréhendé la prise de position du public sur les «affaires de l'État»⁷⁸ dans les décennies qui précèdent la Révolution, les conséquences de l'activité du public des théâtres pendant la période révolutionnaire - loin de se résorber comme nous le verrons et ceci en dépit des velléités de «domestication» exprimées par l'installation de places assises dans le parterre -, définissent, plus que l'identité abstraite d'une Nation, les tensions concrètes inhérentes à la vie politique. Pour reprendre la formule de Keith M. Baker à propos de l'opinion publique traduisant «une politique sans politique»⁷⁹, l'opinion du public au théâtre exprimerait plutôt la plénitude de l'expérience du politique.

⁷⁷ Voir dans Lagrange, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, la cinquième partie intitulée «Le public juge», p. 543-650.

⁷⁸ Ravel, *The Contested Parterre*, p. 203. Cet historien a associé la «politisation» des jugements du parterre avec la publication d'«anecdotes dramatiques», dont les trois volumes édités par l'Abbé de la Porte et Jean-Marie Bernard Clément marquent le point culminant en 1775.

⁷⁹ Keith M. Baker, «Politique et opinion publique sous l'Ancien Régime», traduction de Jean-François Sené, *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 42, 1 (janvier-février 1987): 41-71. Cf. p. 64 où, en conclusion, Baker affirme en prenant ses distances à l'égard d'Habermas: «En d'autres termes, l'opinion publique implique l'acceptation d'une politique franche et publique. Mais dans le même temps elle suppose aussi une politique sans passions, ni

À un premier niveau, le public annonce son verdict et intervient dans la représentation de la pièce par des sifflets désapprobateurs ou des applaudissements approuvateurs. Les sifflets expriment évidemment un verdict négatif porté par le public sur la pièce et ils peuvent avoir deux degrés de conséquence: les sifflets du public à l'occasion de certains passages peuvent entraîner la suppression de ces derniers dans les représentations ultérieures et éventuellement dans l'édition de la pièce, ou encore interrompre complètement la pièce. Le rôle de co-auteur du public est ainsi appréciable par exemple pour le *Mariage de Figaro*, où, comme nous le rapportent Grimm et Diderot, les sifflets du public ont invité Beaumarchais à supprimer certains passages de sa pièce:

Si le gouvernement a eu le bon esprit de permettre la représentation du *Mariage de Figaro*, sans exiger la suppression de quelques gaietés qui au fond ne peuvent jamais être fort dangereuses; si M. le baron de Breteuil a cru, ainsi que le dit Figaro, qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits, le public n'a pas été aussi indulgent pour le mélange inconcevable qu'offre le dialogue de cette comédie, des traits les plus fins, souvent même les plus délicats, avec des choses du plus mauvais goût; à travers les ris et les applaudissements universels qu'excitaient les situations aussi neuves que véritablement comiques dont ce singulier ouvrage est rempli, on a vu le parterre saisir avec une justesse et une prestesse de tact vraiment admirables la plupart des endroits condamnés d'avance par les gens de goût, aux lectures multipliées que l'auteur avait faites de sa pièce. M. de Beaumarchais n'a pas cru devoir résister à l'énergie avec laquelle le public lui en a demandé la suppression⁸⁰.

Les sifflets du public lors d'une représentation de *Les Fous de Médine* donnée au Théâtre-Italien en mai 1790 ont eu également pour conséquence la suppression de certains passages dans les représentations subséquentes: «*Les Fous de Médine*, donné samedi au Théâtre-Italien, n'ont point eu de succès. La 2e représentation sera retardée par les changements qu'on se propose d'y faire,

factions, ni conflits, une politique libérée de toute crainte. On pourrait même dire une politique sans politique». Baker a développé cet argument dans son essai «Public opinion as political invention», dans *Inventing the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 167-99. En conclusion de cet essai il dit: «Construed as rational, universal, unitary, it took on many of the attributes of the absolute monarchical authority it was replacing, just as it prefigured many ambiguities of the revolutionary will to which it in turn gave way. The idea of party divisions and conflicting political interests was as antithetical to the rationalist conception of a unitary public opinion as it was to be to the voluntarist conception of a unitary general will».

⁸⁰ *La Correspondance littéraire, philosophique et critique*, avril 1784, cité par Auguste Paër, *Centenaire du Mariage de Figaro, de Caron Beaumarchais. Recueil des extraits des principales correspondances de l'époque*, Bruxelles, J.J. Gay Éditeur, 1884, p. 160.

d'après les indications que le public a semblé donner lui-même, en improuvant plusieurs situations & incorrections dans le dialogue»⁸¹.

Dans certains cas, les conséquence des sifflets peuvent être plus graves et entraîner radicalement la chute de la pièce, voire même son interruption.

Ainsi pour la pièce *Caroline* donnée au Théâtre-Italien en 1789:

La première représentation de *Caroline* a été extrêmement orageuse. Au milieu du 2^e acte les murmures ont été si bruyants, que les acteurs interrompus ont demandé au public s'ils devraient continuer. On a cru que c'était là le vœu le plus général; on a voulu reprendre la pièce; mais les clameurs ont recommencé & les acteurs ont quitté la scène. & on a demandé à la place *Blaise & Babet* ⁸².

Inversement, le verdict positif du public qui s'exprime par des applaudissements entraîne la multiplication des représentations et ce sont parfois des rires ou des pleurs sonores qui se mêlent au «transport» ou à «l'ivresse»⁸³ du public produisant ainsi une agitation non moins grande que pour un verdict négatif et susceptible aussi d'interrompre la pièce. Le compte rendu de la pièce *Clémentine et Désormes* donnée au Théâtre de la République en 1793 est particulièrement éloquent pour illustrer ces «transports» du public, dont les pleurs, les «sanglots» étouffés bruyamment dans les mouchoirs, interrompent la représentation:

On donna avant-hier au théâtre de la république, avec un ensemble et une supériorité de talent dignes des plus grands éloges, une représentation de *Clémentine & Désormes*, drame en cinq actes du citoyen Monvel. L'attention qu'on donnoit au spectacle étoit si soutenue, qu'on ne supportoit qu'avec la plus vive peine le bruit que fesoient de tems en tems en se mouchant les personnes auxquelles la sensibilité arrachoit d'abondantes larmes. Un citoyen impatienté monta dans un entre acte sur un des bancs du parquet, demanda la parole et s'exprima à peu près dans ces termes: «Citoyens, je ne peux qu'applaudir à l'éloge que vos pleurs font de l'excellent ouvrage du citoyen Monvel; mais il seroit bien à désirer que la manifestation de vos sentimens ne troublât point le spectacle. Je suis aussi sensible qu'on puisse l'être; mais je tâche en pleurant de ne pas incommoder mes voisins. Voici comme je m'y prends pour cela: lorsque les larmes viennent je sors mon mouchoir, je l'appui sur mes yeux, je le fais glisser ensuite le long du nez et jusqu'au dessous des narines: quand un soupir ou quelques sanglots veulent

⁸¹ *La Chronique de Paris*, 124 (4 mai 1790): 495.

⁸² *Le Journal de Paris*, 337 (3 décembre 1789): 1572. Voir aussi le compte rendu de l'interruption définitive survenue en plein milieu de la pièce *Lucette* donnée au Théâtre-Italien en 1785 dans *Le Journal de Paris*, 231 (19 août 1785): 957.

⁸³ Pour ces termes voir les comptes rendus dans *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 24 (15 mars 1778): 383, et 25 (1^{er} avril 1778): 37.

s'exhaler, je les étouffe avec précaution. Je vous exhorte, citoyens, à suivre mon exemple; si vous le faites le spectacle ne sera plus interrompu». Après ce discours on rit beaucoup, le quatrième acte commença, et l'on ne pleura pas moins jusqu'à la fin de la pièce. Alors on en demanda l'auteur à grands cris; il parut, et on l'applaudit avec autant d'enthousiasme qu'à la première représentation⁸⁴.

Si nous avons pu apprécier le rôle de co-auteur du public dans le cas des verdicts négatifs qui entraînent la suppression de certains passages, parallèlement les verdicts positifs, surtout lorsque les applaudissements s'accompagnent de «bis», déterminent aussi un rôle de co-auteur et de co-acteur. Les «bis» en effet lors de certains passages accentuent leur sens et on pourrait dire en quelque sorte qu'ils sont à la représentation théâtrale ce que l'italique ou le trait souligné est au texte écrit: ils indiquent non seulement l'approbation du spectateur, mais aussi en quelque sorte l'appropriation du texte par les spectateurs. Ces derniers peuvent ainsi investir certains passages du texte de l'auteur d'un sens nouveau, conféré par l'interaction entre l'auteur, l'acteur et le contexte socio-politique entourant et excédant la représentation que le public peut *appliquer* à celle-ci. Dans le vocabulaire théâtral, il s'agit de ce qu'on appelle les «applications»; un terme clé qui permet d'appréhender mieux que tout autre le rôle de co-auteur et de co-acteur du public. Grimod de la Reynière, dans le *Censeur dramatique* définit ainsi les «applications» en y distinguant deux catégories:

On distingue au théâtre deux sortes d'Applications; celle qui font allusion à quelques événemens politiques, ou à quelques personnages célèbres, auxquels le public applique certains passages de telle ou telle pièce qui paroissent lui convenir. Ces sortes d'applications sont presque toujours satiriques, et deviennent par conséquent ou d'odieuses personnalités, ou une critique du gouvernement, et souvent l'une et l'autre. Les secondes ont pour objet les acteurs même. On saisit un vers, un mot qui a trait, soit à leur talent, soit à leur figure, soit même à leurs qualités personnelles, et on leur en fait un sujet de louange ou de reproche, mais beaucoup plus souvent le premier que le second⁸⁵.

La première catégorie d'application, que nous pouvons qualifier de «politique», constitue un aspect important du comportement du public qui nous permet de lui conférer les rôles de co-auteur ou de co-acteur non-seulement au niveau de la pièce, mais aussi au niveau de la vie politique: le public ici donne son «opinion» non seulement sur la pièce, mais sur la vie publique, le contexte

⁸⁴ *Le Journal des Spectacles*, 91 (1er octobre 1793): 724.

⁸⁵ *Le Censeur dramatique*, 23 (9 avril 1798): 306.

entourant la pièce qui devient ainsi prétexte à une prise de position active de la part du public. Les témoignages de telles applications abondent dans les comptes rendus de l'époque et ils forment une base essentielle de notre argumentation selon laquelle le théâtre - en général - joue un rôle politique important de par l'autonomie qui caractérise le public dans l'exercice de son jugement sur le texte de l'auteur, la représentation qu'en donnent les acteurs et le contexte entourant cette représentation. Nous pouvons citer d'abord l'exemple que donne Grimod de la Reynière lui-même pour illustrer la première catégorie d'application dite «politique». Il s'agit d'une application que le public a effectuée en 1785 lors d'une représentation du *Mariage de Figaro* dans le contexte des persécutions que la Cour a infligées au célèbre auteur:

Nous citerons encore une autre anecdote plus moderne, qui prouve que dans ces tems d'esclavage, le public usait très librement de son droit, sans que la Cour eût l'air d'y faire attention. Ce fut en 1785, à la soixante-quatorzième représentation du *Mariage de Figaro*. On sait que par une suite de la trame la plus odieuse et la plus bête, l'auteur avait été mis à Saint-Lazare, d'où l'indignation générale le fit sortir au bout de trois jours. Il y avait plusieurs mois qu'il était en liberté, lorsqu'on reprit le *Mariage de Figaro*. A cette phrase du monologue du cinquième acte: «Ne pouvant avilir l'esprit, on s'en venge en le maltraitant». Toute la salle partit d'un applaudissement qui dura plus de sept minutes. C'étoit assurément une critique bien marquée de la conduite de la Cour envers Beaumarchais; et cependant la pièce ne fut ni arrêtée ni suspendue⁸⁶.

Ces «sept minutes» d'applaudissement signifient non seulement l'interruption de la représentation - les acteurs deviennent spectateurs du public qui applaudit -, mais aussi l'expression d'une prise de position sans équivoque de la part du public, l'expression de son opinion, sur un épisode ponctuel du contexte socio-politique entourant la représentation que le public *applique* au contenu de la pièce. Le passage «ne pouvant avilir l'esprit, on s'en venge en le maltraitant» acquiert ainsi une charge critique plus grande selon nous, car son sens est non seulement accentué par les applaudissements du public, mais aussi précisé ou dirigé sur un événement politique particulier: le public est en quelque sorte l'auteur d'une réplique où il est dit: «la cour ne pouvant avilir l'esprit de Beaumarchais, elle s'en venge en l'emprisonnant à Saint-Lazare». Que de telles applications participent à ce que Habermas appelle «la politisation de la sphère publique littéraire» semble aller de soi, mais les études attentives au contexte des représentations théâtrales, comme celle de Merlin au XVII^e siècle ou celle de

⁸⁶ Ibid., p. 307.

Lagrange sur la première moitié du XVIII^e siècle, suggèrent que de telles interventions de la part du public sont une spécificité de la pratique théâtrale qui n'a pas attendu «le règne de l'opinion publique» associé à l'essor de la presse écrite dans la seconde moitié du XVIII^e siècle pour se manifester. La période révolutionnaire, de par le contexte de vie politique tumultueuse qui la caractérise, offre cependant des occasions multipliées pour le public de se faire entendre, d'intervenir dans la représentation par des applications où s'exprime une prise de position sur des événements politiques variés ou des personnages célèbres. Cette intervention est non-verbale, lorsqu'elle est exprimée par des applaudissements ou des «bis»; mais nous verrons ensuite qu'elle peut être aussi exprimée verbalement.

Nous donnerons quelques exemples d'applications qui se traduisent par des intervention non-verbales du public en évoquant le contexte politique pour considérer de plus près ce rôle de co-auteur et de co-acteur du public lorsqu'il «applique» ce contexte au texte de la pièce qui est représentée et modifie ainsi le sens et la portée de certains passages. Comme l'a indiqué Grimod de la Reynière dans sa définition des applications politiques, le public peut donner son opinion sur des «personnages célèbres», comme Mirabeau, dont la mort survenue le 2 avril 1791 et suivie de sa «panthéonisation» le 4 avril a trouvé un écho lors d'une représentation de l'opéra-comique *Guillaume Tell* de Sedaine donnée au Théâtre-Italien dans les jours qui ont suivi cet événement:

Voici les situations que le public a distingué dans le drame lyrique de M. Sedaine, donné avant hier au théâtre italien.[...] On a vivement applaudi une phrase de Guillaume Tell au vieux Melchtal qui veut se mêler parmi les combattants, «Restez, lui dit-il, la mort d'un grand homme met la patrie en deuil»⁸⁷.

Le public a donné son opinion par des applaudissements et des «bis» sur des «événements politiques», comme la fuite de Louis XVI et de Marie-Antoinette le 20 juin 1791 suivie de leur arrestation à Varennes le 21, lors d'une représentation de la tragédie *Brutus* de Voltaire donnée aux «deux grands théâtres français» - le Théâtre de la Nation (aile noire de la ci-devant Comédie-Française) et le Théâtre de la rue de Richelieu (aile rouge) - le 24 juin 1791: «Le même jour on a donné *Brutus* aux deux grands théâtres français. L'affluence n'étoit pas considérable, mais il y avoit assez de monde pour faire voir que l'on

⁸⁷ *La Chronique de Paris*, 101 (11 avril 1791): 402-3.

peut même s'occuper des plaisirs. Les allusions ont été vivement saisies»⁸⁸. Concernant ce même «événement», la nuit de Varennes, décisif dans l'histoire de la Révolution, le public de l'Opéra a également fait une application lors de la représentation de l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau donné le 20 septembre 1791, quelques jours après que Louis XVI ait prêté serment à la constitution:

Jamais spectacle n'a été plus beau & plus imposant que celui dont on a joui avant-hier à l'Opéra. Il y avait un monde prodigieux. [...] Lorsque Pollux a dit à son frère: «Tout l'univers demande ton retour Règles sur un peuple fidèle», l'application a été vivement saisie & applaudie, & les vers ont été redemandés. Oui sans doute, ce peuple sera fidèle à la constitution, & le roi qui l'a jurée, gardera bien son serment. À la sortie du roi, les applaudissements ont recommencés⁸⁹.

Un autre «événement politique» comme la fin de la Terreur suite à la chute de Robespierre en juillet 1794 et l'abolition de la loi du 22 prairial le 1er août 1794, a donné lieu à une application du public qui, lors d'une représentation de la pièce *Cange* donnée au Théâtre-Italien en décembre 1794, a demandé aux acteurs par des «bis» de répéter des vers dénonçant le «régime sanguinaire» de la Terreur:

Solié a très bien rendu *Cange*, quoiqu'il ait été contraint de l'apprendre en trois jours. L'on a fait répéter le couplet suivant, que chante le concierge:
J'abjure aujourd'hui mon erreur,
Et j'imite toute la France:
La justice et la bienfaisance
Font plus d'amis que la terreur.
Plus de régime sanguinaire;
Nous n'obéirons plus qu'aux loix.
On les a fait taire une fois...
Mais ce sera bien la dernière⁹⁰.

Nous pourrions multiplier les exemples en parlant d'applications que le public a effectué lors de représentations théâtrales à propos d'«événements politiques», comme l'attentat contre les plénipotentiaires français du congrès de Rastadt le 28 avril 1799, ou encore le coup d'État du 18-19 brumaire⁹¹. En ce qui concerne l'analyse du comportement du public nous souhaitons distinguer

⁸⁸ *La Chronique de Paris*, 177 (26 juin 1791): 709.

⁸⁹ *La Chronique de Paris*, 264 (22 septembre 1791): 1068.

⁹⁰ *Le Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, 6 (9 décembre 1794): 89-92.

⁹¹ Voir le compte rendu de la pièce *Une journée de Ferney* donnée au Théâtre du Vaudeville dans *Le Courrier des spectacles*, 809 (11 mai 1799): 4 et le compte rendu de la pièce *Les Mariniers de Saint-Cloud* donnée au Théâtre-Italien dans *Le Courrier des spectacles*, 986 (15 novembre 1799): 2.

les applications non verbales qui se manifestent par des applaudissements ou des «bis» et que nous venons de considérer, des applications verbales. Par les applications verbales le public intervient par la parole dans la représentation de la pièce. Il s'agit plus précisément d'une partie du public correspondant à ceux qui sont appelés dans les comptes rendus des «plaisants du parterre», avant la Révolution, puis pendant, des «patriotes du parterre». Le constat de cette prise de parole par le public lors d'une représentation théâtrale achèvera de démontrer l'importance de son rôle de co-auteur et de co-acteur, que ce soit en répétant des passages de la pièce avec ou sans modifications ou en ajoutant du texte; en chantant en chœur avec les acteurs des chansons contenues ou non dans la pièce ou encore en scandant des slogans.

De nombreux témoignages attestent que le public au théâtre n'a pas attendu la Révolution pour intervenir dans la représentation et donner verbalement son opinion sur le contexte socio-politique dans lequel elle s'inscrit. Jean-Nicolas Servandoni dit d'Hannetaire, dont nous avons parlé au chapitre précédent, raconte une anecdote fort intéressante à ce sujet. Il relate une représentation, à une date et dans un lieu non-précisé (mais nous sommes avant 1774 et peut-être au Théâtre-Italien), où la présence d'un magistrat peu apprécié au sein de l'auditoire a été raillée par un plaisant du parterre. La présence d'esprit de ce dernier, suite à un impondérable de la représentation, donne lieu à un surgissement significatif du politique; et ce d'autant plus que le parterre a fait «chorus» avec le plaisant:

L'hiver dernier on donnoit dans une Ville de Parlement, *Samson*, Tragi-Comédie, suivie du petit Opéra de Lucile. On sait qu'Arlequin, dans la première Pièce, a coutume de se servir d'un gros Dindon pour parodier le principal personnage, lorsqu'il emporte son père sur ses épaules. Mais le Dindon, s'étant échappé de l'endroit où on l'avait enfermé, parut sur le Théâtre au milieu de la petite Pièce, & tout effrayé, s'envola dans une Loge occupée par un Magistrat qui étoit au spectacle ce jour-là avec sa femme et ses enfans; & comme toute cette famille ne passoit pas pour être la plus spirituelle du pays, un plaisant s'avisa de chanter, sur l'air du premier quatuor de cet Opéra: *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?*... Ce qui, sur le champ, par une saillie du parterre, fut répété en *Chorus* ⁹².

Cette anecdote illustre bien l'importance de la catégorie des «plaisants du parterre» pour apprécier pleinement le rôle de co-auteur et de co-acteur du

⁹² Jean-Nicolas Servandoni dit d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, Bruxelles, (s. éd.), 1774, p. 125.

public. D'une manière générale, avant la Révolution, les applications verbales effectuées par ces «plaisants du parterre» concernent davantage cependant des aspects esthétiques de la représentation; elles appartiennent donc à la seconde catégorie d'applications distinguée par Grimod de la Reynière, c'est-à-dire celles qui s'adressent aux acteurs:

Un acteur nommé Rousselet, après avoir débuté en 1740 par le rôle de *Mithridate* sur le théâtre François, passa sur celui de l'Opéra-Comique. Il reparut en 1752 dans le même rôle à la comédie française, & se voyant en butte à la mauvaise humeur du public, il s'avança sur le bord de la scène pour le haranguer. Un plaisant du parterre lui répondit par ces deux vers de *Mithridate* qu'il venait de jouer:
«Prince, quelques raisons que vous puissiez nous dire,
Votre devoir ici n'a point du vous conduire»⁹³.

L'intervention verbale d'un plaisant du parterre peut avoir aussi pour effet, au même titre que des sifflets répétés, d'interrompre définitivement la pièce:

On donnait un jour la première représentation d'une pièce dont on avait déjà débité deux actes qui avaient déplu au public. L'impatience des spectateurs redoublait, quand un éternuement, qui partit des secondes loges, fit retentir toute la salle & déconcerta les acteurs. Alors un plaisant du parterre s'écria « Messieurs, les scènes, les actes & la pièce n'ont ni commencement ni fin, & comme l'auteur ne l'ignore pas, il est convenu avec les acteurs qu'ils pourraient se retirer lorsqu'il éternuerait: ainsi voilà la pièce finie». En effet, elle n'alla pas plus loin⁹⁴.

En outre, les interventions du public peuvent compromettre non seulement la représentation d'une pièce en particulier, mais aussi d'un genre en entier, comme le genre héroïque, qui a investi le répertoire du Théâtre-Italien, comme nous l'avons vu au chapitre second, dans les années qui ont suivi l'avènement de Louis XVI. Levacher de Charnois, qui lui même critique l'intrusion du genre héroïque sur la scènes des Italiens, montre comment le public, et pas seulement un plaisant du parterre, peut tourner en dérision les pièces les plus sérieuses par son rôle de co-auteur et de co-acteur:

Déguisés sous des habits étrangers, sous des cottes-d'armes, sous des barbiges, on ne vous reconnaît plus: le Public rendant justice aux efforts que vous faites, aime l'Acteur & rit de son habit. Les plaisanteries naissent, la gaieté chassée du Théâtre va pour s'en venger s'établir au parterre, & les scènes qui s'y passent, les bons mots qui s'y disent, les épigrammes qui y prennent naissance, deviennent réellement

⁹³ *L'Année littéraire*, tome VIII, lettre XV (1771): 334.

⁹⁴ *Le Journal des Théâtres*, 4 (15 mai 1776): 126.

les seules choses divertissantes qu'on trouve à ces représentations ridiculement ambitieuses⁹⁵.

Ainsi l'explication des mutations dans le comportement du public au théâtre entre 1770 et 1799 ne réside pas tant au niveau des conditions de représentation qui détermineraient, selon la disposition de la salle par exemple, une plus ou moins grande activité du public, mais plutôt au niveau du contexte socio-politique entourant la représentation. Un contexte politique tumultueux, comme celui qui caractérise la période postérieure à la prise de la Bastille, est susceptible évidemment de provoquer davantage d'applications politiques que d'applications esthétiques.

Les chansons issues du répertoire révolutionnaire, dont *La Carmagnole* ou *La Marseillaise* sont les archétypes, illustrent bien ces occasions nouvelles que le contexte socio-politique a offert au public pour manifester son opinion. *La Chronique de Paris* du 29 août 1792 parle ainsi de l'irruption de cet «air touchant et guerrier» dans les salles de spectacles:

On entend demander actuellement dans tous les spectacles la chanson : *Allons, enfans de la Patrie*. Les paroles sont de M. Rougez, capitaine du génie, en garnison à Huningue. L'air a été composé par Allemand, pour l'armée de Biron: il a un caractère à la fois touchant & guerrier. Ce sont les fédérés qui l'ont apporté de Marseilles, où il étoit fort à la mode. Ils le chantent avec beaucoup d'ensemble, & le moment où agitant leurs chapeaux & leurs sabres, ils crient tous à la fois: Aux armes, Citoyens! fait vraiment frissonner. Ils ont fait entendre cet air guerrier dans tous les villages qu'ils traversoient, & ces nouveaux bardes ont inspiré ainsi dans les campagnes des sentimens civiques & belliqueux. Souvent ils le chantent au Palais-Royal, quelques fois dans les spectacles, entre les deux pièces⁹⁶.

De la même manière, les slogans de «Vive le Roi» ou de «Vive la République» qui scandent la vie révolutionnaire offrent au public des théâtres une nouvelle façon d'exercer son rôle de co-auteur et de co-acteur de la pièce par des applications politiques verbales. Le public peut exprimer son opinion sur le roi, comme dans le cas de l'opéra-comique *Le Déserteur* de Sedaine donné au Théâtre-Italien en février 1790, quelques semaines après les «journées» d'octobre 1789 qui ramènent le roi à Paris:

⁹⁵ *Le Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, 1 (1er avril 1777): 38.

⁹⁶ *La Chronique de Paris*, 253 (29 août 1792): 966.

Jeudi dernier, les Comédiens Italiens donnèrent *Le Déserteur*, drame lyrique. Dans le troisième acte, où se chante un air finissant par ses mots, «vive le roi», les spectateurs ont confondus leurs cris avec ceux du chanteur. On a entendu avec le même enthousiasme un couplet de M. Clairval, analogue à la démarche du roi à l'assemblée nationale. Ce couplet a été suivi du dernier du vaudeville de *Pierre-le-Grand*, chanté par M^{de} Dugazon⁹⁷.

Après la «journée révolutionnaire» du 10 août 1792, ce sont plutôt les slogans de «Vive la République» qui résonnent dans les salles de spectacle, comme lors d'une représentation de la pièce *Marat dans le souterrain ou La Journée du dix août* du citoyen Mathelin donnée au Théâtre de l'Opéra-Comique national - ci-devant Théâtre-Italien - en novembre 1793, en pleine tourmente révolutionnaire, alors que des députés girondins viennent tout juste d'être exécutés - 31 octobre 1793 -, et que s'amorce le règne de la Terreur:

Au second acte, un sans-culotte dit au domestique de Marat, en parlant du 10 août: «La journée d'aujourd'hui fera à coup sûr changer la carte». Ces mots furent à peine prononcés que le public se rappelant sans doute que le ci-devant d'Orléans venoit, dans le moment, de perdre la tête sur l'échaffaud, applaudit à cette phrase qu'il fit répéter avec le plus grand enthousiasme, et qu'on cria, de toutes parts, vive la République!⁹⁸

Cette dernière citation pourrait laisser entendre que le public au théâtre est un, comme on a pu dire que la volonté générale est une, que le peuple est un, que la république est une et indivisible, etc., mais nous verrons maintenant que ce n'est pas toujours le cas. Les extraits de compte rendus que nous avons cités jusqu'à présent ont cherché à démontrer la variété des interventions de public lors d'une représentation théâtrale, par ses sifflets, ses applaudissements, ses applications politiques ou esthétiques, non-verbales ou verbales, qui déterminent ce que nous avons appelé son rôle de co-auteur et de co-acteur de la pièce, ainsi que son rôle d'auteur d'une opinion publique sur le contexte socio-politique dans lequel la représentation s'inscrit. Nous insisterons maintenant sur le fait que contrairement à l'opinion publique qui est une et ne saurait être partagée, divisée, au risque de devenir opinion particulière ou privée, l'opinion du public au théâtre, elle, peut être partagée. En d'autres termes elle peut refléter la diversité de la vie politique, la division politique, économique, sociale ou culturelle qui caractérise un public concret composé de spectateurs issus d'origines sociales très diversifiées. Pour reprendre encore une fois la formule

⁹⁷ *La Chronique de Paris*, 38 (7 février 1790): 151.

⁹⁸ *Le Journal des Spectacles*, 129 (8 novembre 1793): 1020.

de Baker à propos de l'opinion publique issue de la presse écrite qui exprime «une politique sans politique», l'opinion du public au théâtre traduit plutôt l'intégrité et donc la complexité de l'expérience politique. Certes, il arrive que des jugements soient unanimes, que le public toutes classes confondues puisse en quelque sorte entrer en communion à l'occasion du succès ou de l'échec d'une pièce. Mais le point essentiel selon nous est de montrer que ce partage possible de l'opinion du public au théâtre - et donc des opinions - constitue un aspect fondamental lié au fait que la pratique théâtrale instaure un rapport immédiat à la vie politique où s'expriment les tensions, les oppositions, les divisions, qui y sont inhérentes.

En décembre 1789, quelques mois après la prise de la Bastille, une représentation du *Mariage de Figaro* a donné lieu à l'expression de l'opinion d'un occupant des loges qui souhaitant vraisemblablement voir la révolution s'achever par des chansons, demande un bis après le dernier couplet du vaudeville final de la pièce qui va comme suit:

Or, messieurs, la co-omédie
Que l'on juge en cè-et instant,
Sauf erreur, nous pein-eint la vie
Du bon peuple qui l'entend.
Qu'on l'opprime, il peste, il crie;
Il s'agite en cent fa-çons;
Tout fini-it par des chansons...⁹⁹

Cependant, à la place de l'acteur qui doit répéter ce couplet suivant l'usage, c'est un «patriote du parterre» qui, co-auteur et co-acteur de la pièce, a donné la réplique: «À la dernière représentation du *Mariage de Figaro*, quelqu'un des loges ayant crié bis après le couplet «tout finit par des chansons», un patriote du parterre se leva en chantant: «tout finit par des canons», & l'habitant des loges ne lui cria pas bis»¹⁰⁰.

La tension entre les partisans des «chansons» et les partisans des «canons» qu'a mise au jour cette représentation du *Mariage de Figaro* recoupe un débat fondamental de la Révolution française entre ceux qui souhaitent terminer la Révolution et ceux qui souhaitent la pousser plus loin. Au cours des

⁹⁹ Beaumarchais, *Oeuvres*, édition établie par Pierre Larthomas avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, «*Le Mariage de Figaro*», Paris, Gallimard coll. «La Pléiade», 1988, p. 489.

¹⁰⁰ *La Chronique de Paris*, 124 (26 décembre 1789): 499.

premières années de la Révolution, cette tension recoupe aussi le débat entre les partisans outrés de la démocratie, de la souveraineté du peuple, et les partisans outrés de la souveraineté royale, appelés communément aristocrates. Le trait marquant que dessine notre analyse des représentations théâtrales sous l'angle des «opinions» divergentes du public qui s'y manifestent, est bien la récurrence de cette tension. Elle est manifestée lors d'une représentation de l'opéra *Tarare* de Beaumarchais donnée à l'Opéra en août 1790:

La seconde représentation de *Tarare* a eu, ainsi que la première, un très grand succès; les planteurs seuls ne veulent pas que *Tarare* dise aux nègres «soyez heureux», car il ne leur dit pas «soyez libres»; ils ont sifflé ce passage. Le vers inconstitutionnel que nous avons déjà cité, «le respect pour les rois est le premier devoir» a de même été applaudi avec transport par les loges, occupée par beaucoup de gens qui se disent amis du roi, & n'étoient amis que du livre rouge. Une vingtaine de patriotes ont fait entendre contre ce vers leur juste réclamation; mais la garde nationale, armée pour la liberté & qu'on façonne au royalisme, a voulu en arrêter un¹⁰¹.

En novembre 1790, au Théâtre-Italien, lors d'une représentation de l'opéra-comique *Richard coeur-de-lion* de Sedaine:

Avant-hier on donnoit aux Italiens *Richard coeur de lion*: au moment où Blondel a chanté «Oh Richard! Oh mon roi! l'univers t'abandonne», les loges et les balcons ont retenti de coupables applaudissements; le parterre a témoigné son indignation; ils ont redoublé: alors le parterre a exigé qu'un des applaudisseurs les plus acharnés sortît du balcon, on a répondu qu'il étoit étranger; rien n'a pu calmer la juste colère des patriotes: les loges ont offert un calme plat; l'étranger est sorti, et tous ceux qui étoient dans le même balcon l'ont suivi¹⁰².

Le procès du roi en janvier 1793, comme on peut s'y attendre, a poussé cette tension à son paroxysme et le théâtre a offert de multiples occasions pour l'exprimer. Comme le remarque pertinemment Pierre Frantz à propos de *La Chaste Suzanne* de Barré, Radet et Desfontaine, jouée au Théâtre du Vaudeville, les représentations les plus significatives politiquement n'ont pas toujours été celles que le titre de la pièce, ou son contenu, laisserait présager¹⁰³.

¹⁰¹ *La Chronique de Paris*, 222 (10 août 1790): 886. Voir aussi le compte rendu de *La Correspondance littéraire* de Grimm d'août 1790 cité par Pierre Larthomas dans *Beaumarchais, Oeuvres*, p. 1670: «Il n'y a qu'un trait qui n'a jamais manqué d'exciter une lutte violente entre les partisans outrés de la démocratie et ceux de l'autorité royale, vulgairement dits aristocrates, c'est ce que dit *Tarare* dans l'avant dernière scène: l'Oubliez-vous, soldats, usurpant le pouvoir, l'Que le respect des rois est le premier devoir?»

¹⁰² *La Chronique de Paris*, 309 (5 novembre 1790): 1234-5.

¹⁰³ Pierre Frantz, «Les Tréteaux de la Révolution 1789-1815», dans Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 512.

Les représentations de *La Chaste Suzanne* lors du procès de Louis XVI, et particulièrement celle du 6 janvier 1793 dont nous parle *La Chronique de Paris*, deux jours après que Barère ait récusé la thèse de l'appel au peuple dans ce jugement, ont donné lieu à des remous à cause de la réplique «Vous avez été ses dénonciateurs, vous ne sauriez être ses juges» qu'une partie du public a appliqué au contexte de ce procès: «Quelques allusions au grand procès qui s'instruit & sur les jugemens populaires, ont fait hausser les bravos & causé quelques murmures»¹⁰⁴.

Nous pouvons citer un autre exemple, cette fois dans le contexte de la Terreur, d'une pièce donnée le 8 octobre 1793 au Théâtre de la République deux semaines après le vote de la loi des suspects et deux jours avant la proclamation du gouvernement révolutionnaire, où les «bravos» et les «murmures» du public témoignent du partage possible des «opinions» au théâtre:

On donna avant-hier au théâtre de la République une représentation de *Caius-Gracchus*. Lorsque le tribun a répété cet hémistiche si connu: *Des lois & point de sang*, des applaudissemens se sont fait entendre dans toutes les parties de la salle; au milieu de l'enthousiasme, le citoyen Albite, revenu de sa mission, a demandé la parole, & après avoir lutté long-tems contre les murmures des loges & du parterre, il est parvenu à se faire entendre; il a manifesté son indignation de ce qu'on applaudissoit ainsi à une maxime qu'il considéroit comme le dernier retranchement du feuillantisme; il a parlé en même temps des succès de la campagne qu'il a faite contre les rebelles de Marseilles, une voix s'est écriée alors du parterre: *Tu n'as fait que ton devoir*. Le citoyen Albitte a été interdit de cette apostrophe; il s'est retiré, laissant le public peu content de ses remontrances. Chénier, auteur de *Caius Gracchus*, qui avoit été accusé de feuillantisme par le citoyen Albitte, a voulu prendre la parole pour justifier ses opinions & sa tragédie. Le parterre n'a pas voulu l'entendre. A la fin de la pièce, de jeunes canonniers qui marchent aux frontières, ont paru sur le théâtre, où ils ont récité le poème de Dorat Cubières sur la mort de Marat. On a chanté ensuite l'hymne Marseillois, & le spectacle, souvent interrompu par le tumulte, s'est terminé au sein de la tranquillité¹⁰⁵.

Ce partage des opinions du public au théâtre, ne constitue pas, contrairement à ce qu'on pourrait penser spontanément, un élément déclencheur de troubles. Le compte rendu de la pièce de Chénier que nous venons de citer, en dépit du tumulte de la représentation, souligne que tout «s'est terminé au sein de la tranquillité», et nulle part avons-nous trouvé des comptes rendus témoignant qu'une pièce de théâtre ait été à l'origine d'une émeute ou d'une

¹⁰⁴ *La Chronique de Paris*, 8 (8 janvier 1793): 32.

¹⁰⁵ *Le Journal des Spectacles*, 100 (10 octobre 1793): 795.

«journée révolutionnaire». Mais le point essentiel, du point de vue ce chapitre, est d'avoir établi que ce partage de l'opinion au théâtre distingue significativement l'opinion du public de l'opinion publique telle qu'appréhendée par Habermas, c'est-à-dire l'opinion publique issue des critiques littéraires, l'opinion écrite depuis les cabinets privés et qui se donne comme unanime ou homogène. Cette opinion publique s'adresse à un public abstrait, condition de son unicité, dans un espace abstrait, soit l'espace public formé par l'horizon des récepteurs ou lecteurs possibles que les critiques veulent représenter. Le public hétérogène du théâtre, de par son rôle de juge, de co-auteur et de co-acteur, témoigne bien d'une résistance à la représentation, non seulement au sens de la pièce qui est représentée, mais aussi au sens de la représentation que la presse donne de cette pièce et du contexte socio-politique dans lequel elle s'inscrit. Cette résistance du public - ou cette autonomie - invite la métaphore politique qu'a déjà effectuée Susan Maslan en parlant de démocratie directe¹⁰⁶. Le public du théâtre exerce selon elle une forme de démocratie directe aux antipodes de la démocratie dite *représentative*, celle de l'Assemblée nationale qui médiatise la volonté générale en la représentant. Le théâtre apparaît ainsi comme un espace public très concret, où s'exerce la volonté d'un public non moins concret et qui du coup ne peut souffrir l'abstraction de l'unicité.

Le public au théâtre agit et réagit d'une manière intempestive, difficilement prévisible et souvent impétueuse, qui définit, à travers la *médiation* du théâtre, ce que nous avons appelé un rapport *immédiat* à la cité où s'expriment librement les tensions qui y sont inhérentes. C'est ce rapport immédiat entre le public et la cité qui, en offrant une résistance à toute forme de représentation, de manipulation, d'instrumentalisation ou de propagande, confère, selon nous, au théâtre un rôle politique de première importance. Pierre Frantz l'a déjà évoqué en parlant de la liberté réelle du public au théâtre, que n'ont pas prévue les utopies pédagogiques révolutionnaires, imposant une structure de communication assez difficile à contrôler¹⁰⁷. Rousseau lui-même, le premier en France à avoir parlé d'opinion publique selon Habermas¹⁰⁸, en

¹⁰⁶ Susan Maslan, «Resisting Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France», *Representations* 52 (1995): 27-51.

¹⁰⁷ Frantz, «Les Tréteaux de la Révolution», p. 512.

¹⁰⁸ Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, p. 92-3. Cette attribution du concept d'opinion publique à Rousseau a été contestée par John A.W. Gunn, *Queen of the World Opinion in the Public Life of France from the Renaissance to the Revolution, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 328, Oxford, The Voltaire Foundation, 1995, qui

1758, dans sa célèbre *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, n'a-t-il pas dit: «Or les lois n'ont nul accès au théâtre, dont la moindre contrainte serait une peine et non pas un amusement. L'opinion n'en dépend point, puisque au lieu de faire la loi au public, le théâtre la reçoit de lui»¹⁰⁹.

De 1770 à 1799, le public au Théâtre Italien, formé de spectateurs issus d'origines sociales très diversifiées, s'est maintenu en dépit de la multiplication des scènes parisiennes. S'il s'est diversifié ou élargi dans sa composition sociale, en accueillant en plus grand nombre par exemple des soldats ou des travailleurs manuels, ses comportements sont restés sensiblement les mêmes. Certes les représentations sont devenues plus tumultueuses dans le contexte de l'exacerbation révolutionnaire, et ceci en dépit des mesures prises pour l'assagir ou le «civiliser», comme celles instaurant les places assises au parterre. À cet égard, un compte rendu du *Courrier des spectacles* du 25 janvier 1799 fait état de certaines personnes qui dénoncent les abus de sifflets et réclament leur interdiction, ce qui aurait évidemment pour effet de pacifier le public, de le rendre plus passif, un peu comme le public actuel des salles de théâtres qui écoute silencieusement et se contente de prodiguer des applaudissements polis à la fin des entractes et de la pièce. La réaction du journaliste dans le compte rendu en question, à l'instar des autres comptes rendus que nous avons analysés dans ce chapitre, montre bien que, tout comme le théâtre a occupé un espace dans la vie publique de cette période qui n'a rien à voir avec celui qu'il occupe aujourd'hui, le public du XVIIIe siècle n'a rien à voir avec celui du XXe:

Remarquons que ces gens, qui dénoncent si vivement les abus des sifflets ne se plaignent point du tout de l'excès des applaudissements; et cependant une cabale pour applaudir seroit bien plus aisée à former qu'une cabale pour siffler! Dans l'une, on se montreroit plus ouvertement que dans l'autre; l'intérêt des auteurs, celui des comédiens, l'indulgence de la plus nombreuse portion du public, tout concourroit à la favoriser. Ainsi donc, si on commandoit le public à ne plus siffler, il faudroit aussi, pour que l'équilibre fut gardé, lui interdire les applaudissements. Eh! où seroit alors l'enthousiasme? Comment les spectateurs avertiroient-ils un poète de l'effet d'un trait sublime? Comment peindroient-ils leur admiration, leur ivresse? Ah! Conservons l'usage des applaudissements, et sur-tout ne perdons pas celui de siffler! Recueillons avec transport les chefs d'oeuvres de l'art! encourageons tout ce qui donne des espérances; mais sifflons sans pitié tout ce qui fait honte au bon goût et au bon sens! Lekain disoit qu'il jouoit avec moins

fait remonter le concept d'opinion publique, comme son titre l'indique, à la période de la Renaissance.

¹⁰⁹ Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967 (Amsterdam, 1758), p. 75.

de chaleur à la cour, parce qu'on n'y applaudissoit pas; il disoit aussi que les sifflets formoient les auteurs et les comédiens: lorsqu'on introduisit des gardes françaises dans le parterre, pour le contenir, il prédit dès lors la décadence de l'art dramatique.[...] Voulez-vous échapper aux sifflets? faites de bons ouvrages. Les sifflets donnent d'utiles leçons aux auteurs qui ont du talent, et ils avertissent ceux qui n'en ont pas d'abandonner une carrière infructueuse. Les orages du parterre épurent le goût, comme les orages du ciel purifient l'atmosphère¹¹⁰.

Si nous avons consacré ce chapitre à la question de la nature et des rôles du public, ce n'est évidemment pas uniquement du point de vue de l'histoire du fait théâtral, mais bien par rapport aux problèmes que pose la Révolution française comme «fait» politique. À cet égard, la conceptualisation proposée par François Furet nourrit notre argument selon lequel l'autonomie qui caractérise le public du théâtre dans ses rôles variés de juge, de co-auteur, de co-acteur et d'auteur d'opinions publiques tant sur la pièce que sur le contexte l'entourant, confère à cette pratique culturelle un rôle politique de premier plan. Lorsque Furet met en relief le fait que la Révolution française inaugure un monde où les représentations du pouvoir deviennent le centre de l'action et dont les leaders font un autre «métier» que celui de l'action, c'est-à-dire qu'ils sont les interprètes de l'action, il conceptualise la Révolution française en tant qu'ensemble de pratiques nouvelles qui surinvestit le politique de significations symboliques concurrentes¹¹¹. La pratique théâtrale, de par ses formes contrastées de représentation articulées par un public hétérogène qui donne un sens «en surplus du texte»¹¹², nous semble occuper ainsi un espace crucial au sein de cette symbolique qui médiatise les conflits de pouvoir au cours de la Révolution. Il importe donc de considérer de plus près les rapports que le pouvoir de l'État entretient avec la pratique théâtrale et c'est ce qui fera l'objet du chapitre suivant.

¹¹⁰ *Le Courier des Spectacles*, 703 (25 janvier 1799): 3.

¹¹¹ François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1978, p. 84-8.

¹¹² Il s'agit d'une expression qu'utilise Roger Chartier dans «Georges Dandin, ou le social en représentation», *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 49, 2 (mars-avril 1994): 277- 309, où il examine le sens contrasté que le public de la cour et de la ville de Paris confère au texte de Molière.

Chapitre cinquième

Le Théâtre sur la scène politique

La censure des théâtres privilégiés à Paris avant la Révolution est exercée par une hiérarchie de censeurs dont les figures principales sont les quatre gentilshommes de la chambre du roi, le lieutenant-général de police et le censeur dramatique. À cela il faut ajouter la surveillance administrée par la police qui est présente dans la salle au moment des représentations. Ce contrôle, s'il n'a pas été assuré d'une manière toujours cohérente du fait qu'il existe comme nous le verrons une rivalité entre ces différentes instances, reste en définitive entre les mains du roi qui a toujours le dernier mot. Le théâtre sur la scène politique de l'Ancien Régime en ce qui concerne la censure doit ainsi être appréhendé à trois niveaux: celui de la volonté exprimée par le gouvernement, au nom du roi, par des lois; celui de l'application de ces lois à partir des textes lus par les censeurs; et celui de l'application de ces lois à partir du texte joué devant un public, où est présente une garde chargée de faire respecter, sur le terrain, l'ordre voulu par le roi. Pendant la Révolution, nous observerons un mouvement de pendule du contrôle politique entre liberté et surveillance serrée.

Censure et instrumentalisation politique des théâtres privilégiés

Il est établi que l'expression de «propagande» est apparue, dans un sens strictement religieux d'abord, en 1622 avec la fondation de la *Congregatio de propaganda fide* ; littéralement la «congrégation pour propager la foi»¹. C'est très précisément pendant la Révolution française, en 1790, que le terme de «propagande» a pris un sens politique pour désigner une association ayant pour but de propager certaines opinions politiques et, par métonymie en 1792,

¹ Alain Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1993, «Propagande», p. 1649. Cette «Congrégation de la Propagande», ou par ellipse la «Propagande», aurait été instituée très précisément le 22 juin 1622 par le pape Grégoire XV, sur un projet de Grégoire XIII dans la foulée de la réforme tridentine, pour répandre la religion catholique et diriger toutes les missions.

l'action organisée en vue de répandre une opinion ou une doctrine politique². Aussi, il nous paraît opportun de désigner non par «propagande» mais par «instrumentalisation politique» cette action qui «organise» la culture à des fins politiques et qui constitue un autre aspect de l'étude du théâtre sur la scène politique. Il importe de rappeler d'abord que si les théâtres existent à Paris, c'est bien par la volonté du roi, ou historiquement, pour être plus précis, par celle de Richelieu, comme le montre Georges Couton dans une étude qui fait ressortir le rôle important joué par le cardinal-ministre dans l'histoire du théâtre en France. Si la propagande au sens actuel appartient en propre au registre sémantique de la Révolution, nous pouvons accorder, en termes d'instrumentalisation politique du théâtre, une impulsion décisive donnée par Richelieu dans la première moitié du XVII^e siècle en France.

Christian Jouhaud, dans son étude *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, porte un regard critique sur la réussite des tentatives d'instrumentalisation de la littérature en générale par Richelieu et ses auteurs, comme le père Joseph, François Hédelin dit l'abbé d'Aubignac ou encore Jean Chapelain, l'auteur des *sentiments de l'Académie sur le Cid*, qui pensent la représentation théâtrale comme action de persuasion. Jouhaud remarque, avec Paul Pellison l'historiographe de Louis XIV, que pour qu'un acte de persuasion soit efficace, c'est-à-dire véritablement apte à persuader, il doit dissimuler toute intention de persuasion³.

La Gazette de France, précisément, a su dissimuler son intention de persuasion. Il s'agit d'un organe officiel d'État fondé en 1631 sous les auspices de Richelieu et de son cabinet d'écriture animé principalement par François Joseph Leclerc du Tremblay dit le Père Joseph et par Théophraste Renaudot. Elle annonce le 6 janvier 1635 la volonté royale de restaurer la pratique théâtrale: «Sachant que la Comédie, depuis qu'on a banni des théâtres tout ce qui pouvait souiller les oreilles les plus délicates, est l'un des plus innocents divertissements et le plus agréable à sa bonne ville de Paris, le Roi veut entretenir trois bandes de comédiens: à l'Hôtel de Bourgogne, au Théâtre

² Ibid.

³ Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*. Paris, Gallimard, 2000, p. 157.

du Marais et une sur la rive gauche au faubourg St-Germain»⁴. Un effort pour réhabiliter le théâtre et aussi les comédiens (rappelons que pour l'Église, en France principalement, ils sont excommuniés) est entrepris sous Richelieu par le biais d'une «campagne de presse», comme en témoigne la précédente citation, et aussi avec le concours d'auteurs dramatiques.

Nous avons déjà évoqué l'importance de la querelle du *Cid* en 1637, opposant l'auteur dramatique Pierre Corneille et la censure morale, esthétique et politique de l'Académie française récemment fondée (1635) par Richelieu. C'est lors de cette querelle que l'écrivain Jean Louis Guez de Balzac a eu l'occasion, en défendant le parti de Corneille, de conférer au public de théâtre un rôle de premier plan que ne pourront ignorer désormais ceux qui appréhendent la pratique théâtrale: «D'avoir satisfait tout un royaume est quelque chose de plus grand et de meilleur que d'avoir fait une pièce régulière»⁵. Quelques mois auparavant Corneille, dans sa pièce *L'Illusion comique* représentée dans la salle du jeu de paume du Marais lors de la saison théâtrale 1635-36, a fait simultanément l'apologie du théâtre qui,

Est en un point si haut qu'un chacun à présent l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands;
Parmi leurs passe-temps il tient les premiers rangs,⁶

et de Richelieu: «Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde/Par ses illustres soins conserver tout le monde»⁷. Couton souligne que cette apologie du théâtre et de Richelieu prend une signification plus importante si l'on considère que le «plus secret message» de cette pièce est qu'il n'y a pas de

⁴ *La Gazette de France*, citée par Georges Couton, *Richelieu et le Théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 7.

⁵ Voir notre introduction p. 7-8 et aussi Bruno Clément, *La Tragédie classique*, Paris, Seuil, 1999, p. 26.

⁶ Corneille, *L'Illusion comique*, (V, 6), Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 512. Rappelons encore une fois le rôle important de la tradition du théâtre dit à l'italienne dans cette pièce qui met en scène le type du Capitan ou Matamore, mais aussi dans la formation de Corneille. Jean Schlumberger, cité à l'endos de cette édition, parle de l'auteur du *Cid* comme d'un «auteur de comédies héroïques, qui a réussi quelques pures tragédies et qui, porté par le succès, n'a persévéré dans cette veine que par une violence à son goût naturel».

⁷ Ibid.

différence essentielle entre les comédiens et les princes: les deux sont capables de faire illusion⁸.

En ce qui concerne l'instrumentalisation politique du théâtre, Couton soutient que le cardinal-ministre est l'un des premiers politiques à avoir compris «l'utilité de la propagande» et il ajoute qu'une réputation de mécène, de connaisseur et même d'auteur de théâtre convient bien à un homme d'État et cela d'autant plus qu'il mène une politique brutale et discutée. Le propre neveu de Richelieu, l'abbé d'Aubignac, a affirmé dans sa *Pratique du théâtre*, rédigée en 1640 à la demande de son oncle et publiée en 1657, que le théâtre «est une secrète instruction des choses les plus utiles au peuple et les plus difficiles à lui persuader». D'Aubignac va même jusqu'à employer les termes d'«école des peuples» que nous retrouverons fréquemment plus tard sous la Révolution: «Les belles représentations théâtrales sont véritablement l'école des peuples»⁹.

Richelieu donne l'exemple en rédigeant lui même, ou avec son cabinet d'écriture, deux pièces de théâtre. La première, *Mirame*, est écrite en 1641, à l'occasion du mariage de sa nièce, et doit illustrer le triomphe de sa politique intérieure. Jouée dans la nouvelle salle du Palais-Cardinal construite à cet effet, le futur Palais-Royal, cette pièce a vraisemblablement été vue par un public aristocratique, soit les victimes précisément de la politique intérieure de Richelieu visant à calmer «l'orgueil des grands». En 1642, avec *Europe*, c'est la politique extérieure de Richelieu qui doit être célébrée. L'idée centrale de la pièce, où des personnages incarnent les différents pays d'Europe, tel Ibère, déguisé en soldat fanfaron, qui représente l'Espagne, est que ce dernier royaume fait semblant ou donne l'illusion d'être pacifique, mais cherche réellement à asservir l'Europe. Le royaume de France, bien entendu, est lui véritablement pacifique. *Europe* est une comédie de la quête amoureuse: l'Europe étant incarnée par une amoureuse qui refuse de se laisser séduire par Ibère: «Ibère, on vous connaît, cherchez quelques sauvages ! Qui par simplicité vous ouvrent leur rivages ! Pour vous combler de bien, comblez-les de malheurs», mais qui accepte Francion pour son chevalier¹⁰. Ainsi, selon les

⁸ Couton, *Richelieu et le théâtre*, p. 10. Voir *L'illusion comique*, (I, 2), la réplique d'Alcandre montrant à Pridamant «les plus beaux habits des comédiens»: «Jugez de votre fils par un tel équipage. | Eh bien celui d'un prince a-t-il plus de splendeur? | Et pouvez-vous encor douter de sa grandeur?».

⁹ Cité dans Couton, *Richelieu et le théâtre*, p. 8.

¹⁰ Cité dans *ibid.*, p. 59.

termes de Couton, la France doit-elle à Richelieu quelques petites oeuvres dramatiques qui l'encensent, mais surtout une grande impulsion théâtrale officialisée par un décret le 16 avril 1641 qui réhabilite le théâtre et le métier de comédien en France. Dès 1666 cependant la «grande querelle sur la moralité du théâtre», autour des figures du prince de Conti qui, le premier, a encouragé Molière et du janséniste Pierre Nicole, amorce une remise en question du théâtre culminant avec Bossuet dans ses *Réflexions et maximes sur la Comédie* en 1694. Nous avons vu d'ailleurs que la cour de Louis XIV redevenue dévote sous l'emprise de Mme de Maintenon a conduit à la disgrâce les comédiens italiens à la fin du XVIIe siècle. Une censure du théâtre a été néanmoins mise en place dès le ministériat de Richelieu, par le biais notamment de la publication de traités, comme celui de d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, que nous avons évoqué brièvement. D'Aubignac y préconise l'implantation d'«intendants du théâtre» chargés d'appliquer le décret du 16 avril 1641 qui prohibe ou censure les «actions deshonnêtes, les paroles lascives et à double entente»¹¹.

Il importe à cet effet de souligner une continuité certaine de l'attitude royale, de Richelieu à Louis XVI, envers la pratique du théâtre. En éclipsant le règne du roi Soleil, dont les rapports avec le théâtre mériteraient de longs développements qui ont, au reste, été effectués à travers de nombreuses études¹², nous ne pouvons que mieux souligner l'importance de cette continuité. Un arrêt du conseil du roi sous Louis XVI daté du 25 décembre 1779 rappelle que c'est par la volonté royale que les théâtres dit justement privilégiés, dont le Théâtre-Italien, existent à Paris:

La nécessité des spectacles dans les grandes villes de notre royaume, & principalement dans notre bonne ville de Paris, est un objet qui de tout temps a attiré l'attention des rois nos prédécesseurs, parce qu'ils ont regardé le théâtre comme l'occupation la plus tranquille pour les gens oisifs, & le délassement le plus honnête pour les personnes occupées¹³.

C'est donc par «nécessité» que le roi autorise le théâtre entendu comme une «occupation tranquille» pour les gens oisifs, *i.e.* les nobles qui ne s'occupent

¹¹ Ibid., p. 10.

¹² Voir par exemple Marie-Claude Canova-Green, *La Politique spectacle au grand siècle: les rapports franco-anglais*, Paris-Seattle, Tübingen, 1993, et les travaux de Jean-Marie Apostolidès, dont un article méconnu, «Image du père et peur du tyran au XVIIe siècle», *Revue française de psychanalyse*, 1 (1980): 6-14.

¹³ Arrêt du conseil du roi du 25 décembre 1779 retranscrit dans l'*Almanach Royal*, 1782, «Comédie Italienne», p. 110.

pas ainsi d'activités plus turbulentes, et comme «délassément honnête» pour les personnes occupées; entendons le troisième ordre qui forme la majorité de la population. Un rôle d'encadrement social en quelque sorte est ainsi attribué au théâtre, mais cet encadrement n'en doit pas moins être lui-même encadré.

Cet arrêt de décembre 1779, dans la foulée des lettres patentes du mois de mars précédent qui suppriment officiellement le genre italien¹⁴, comporte douze articles définissant l'encadrement de la pratique théâtrale. Le dernier article tout particulièrement est lié à la question de la censure du Théâtre-Italien en ce qu'il fixe certains domaines de la vie publique hors d'atteinte de l'irrévérence traditionnellement associée à ce lieu de théâtre: «[N]ous enjoignons très expressément à nos comédiens Italiens de régler tellement leurs représentations théâtrales, que la religion, les bonnes mœurs & l'honnêteté publique n'en puissent souffrir la moindre atteinte»¹⁵. La censure s'exerce donc sur un champ précis, la religion, ce qui s'explique sans doute par la rivalité séculaire entre le théâtre et la religion chrétienne elle-même hautement théâtralisée, particulièrement dans sa version catholique, et sur un champ très vague désigné par les «bonnes mœurs» et l'«honnêteté publique» qui est susceptible de recouvrir de multiples aspects de la vie publique et notamment de protéger les «gens en place» qui organisent cette vie.

Un *Essai sur les moyens de rendre la comédie utile aux mœurs*, anonyme et daté de 1767, permet cependant de préciser cette surveillance qu'exerce la censure sur les «bonnes mœurs» et «l'honnêteté publique». L'auteur de l'essai estime qu'un «défaut de liberté» au théâtre constitue un obstacle à la perfection de la comédie, à laquelle il assigne avant tout, en référence peut-être à la devise du Théâtre-Italien, le rôle de corriger les mœurs d'une nation. Ce «défaut de liberté» empêche ainsi:

[...] d'exposer sur la scène les vices des grands et des gens en place & qui la restreint à n'être utile qu'à la multitude. Le but du gouvernement en imposant silence à la Comédie sur certains états, est sans doute d'empêcher les peuples de sortir du respect & de la soumission qu'ils doivent à ceux qui gèrent les affaires publiques. Mais cette défense du Gouvernement lui est préjudiciable; car en dérobant les grands à la censure publique, elle leur fait entendre qu'ils peuvent être vicieux impunément; & il est malheureusement trop vrai que lorsqu'on peut commettre un crime sans rien craindre, on le commet presque toujours.

¹⁴ Voir plus haut, chapitre premier, p. 46-7.

¹⁵ Arrêt du conseil du roi du 25 décembre 1779, *Almanach Royal*, 1782, p. 114.

Or la crainte de la censure publique a la vertu plus que toute autre barrière de contenir les hommes dans le devoir. Je souhaiterois donc que pour lever ce dernier obstacle, le Gouvernement abandonnât à la Comédie tous les vices de quelque nature qu'ils fussent, tant ceux du peuple que ceux des grands¹⁶.

Le respect de «l'honnêteté publique» qu'invoquent les lettres patentes de 1779 définirait ainsi plus spécifiquement une interdiction de porter atteinte aux «grands» ou aux «gens en place». Il est intéressant de remarquer que ce M. de B*** parle du théâtre comme d'une «censure publique» qui ne devrait pas être entravée, afin précisément de respecter les vœux du gouvernement: «La Comédie concourroit donc aux vues du Gouvernement, en effrayant par la satire ceux des Administrateurs dont les intentions s'éloigneraient des siennes». Toutefois, cette satire doit être limitée: «Je n'entends pas par là que la Comédie désigne en aucune manière des gens actuellement en place, mais seulement qu'elle puisse leur présenter des modèles à suivre ou à éviter»¹⁷.

Les propos de ce M. de B***, que nous ne pouvons identifier avec certitude, invitent cependant un rapprochement avec ceux tenus par Beaumarchais dans la préface du *Mariage de Figaro* en 1785 et ainsi, à tout le moins, la formulation d'une hypothèse d'attribution. Après avoir effectué la narration des péripéties de sa pièce aux mains de la censure, «Il semblait que j'eusse ébranlé l'État; l'excès des précautions qu'on prit et des cris qu'on fit contre moi décelait surtout la frayeur que certains vicieux de ce temps avaient de s'y voir démasquer»¹⁸, Beaumarchais dans la préface de son *Figaro* entreprend de justifier sa pièce et aussi de définir le rôle du théâtre en général. La définition du théâtre selon Beaumarchais peut certainement être rapprochée de celle proposée par ce M. de B*** près de vingt ans plus tôt; en outre, elle devrait servir de mise en garde à ceux qui sont tentés de faire de ce Figaro un précurseur du sans-culotte révolutionnaire hostile à la hiérarchie sociale:

Un homme obscur ou peu connu peut valoir mieux que sa réputation, qui n'est que l'opinion d'autrui. Mais de même qu'un sot en place en paraît une fois plus sot parce qu'il ne peut plus rien cacher, de même un grand seigneur, l'homme élevé en dignités, que la fortune et sa naissance ont placé sur le grand théâtre, et qui, en entrant dans le monde, eut toutes

¹⁶ M. de B***, *Essai sur les moyens de rendre la Comédie utile aux mœurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 (Paris, 1767), p. 71-2.

¹⁷ Ibid., p. 72-3.

¹⁸ Beaumarchais, *Oeuvres*, préface à *La Folle journée ou Le Mariage de Figaro*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1988, p. 358.

les préventions pour lui, vaut presque toujours moins que sa réputation s'il parvient à la rendre mauvaise. Une assertion si simple et si loin du sarcasme devait-elle exciter le murmure? si son application paraît fâcheuse aux grands peu soigneux de leur gloire, en quel sens fait-elle épigramme sur ceux qui méritent nos respects? et quelle maxime plus juste au théâtre peut servir de frein aux puissants et tenir lieu de leçon à ceux qui n'en reçoivent point d'autres?¹⁹

Quelle que soit l'identité de ce M. de B***, il nous permet de réaliser que la censure n'interdit donc pas seulement la désignation explicite des gens en place - et il ne souhaite d'ailleurs pas que la Comédie le fasse -, mais aussi le fait même de mettre en scène des gens occupant des hautes fonctions, au nom de «l'honnêteté publique», et qui serait susceptible peut-être d'inspirer des applications.

L'application concrète de ces mesures censurant les théâtres privilégiés à Paris sous l'Ancien Régime incombe au lieutenant général de police. Toutefois celui-ci, généralement, délègue la tâche de lire les manuscrits dramatiques et de les approuver à un «censeur dramatique». La personnalité de ces censeurs dramatiques, par exemple leurs ambitions littéraires ou politiques, est susceptible de déterminer la rigidité ou la souplesse du cadre général de la censure voulue par le roi. Les deux principaux censeurs dramatiques pour la période qui nous concerne sont Claude Crébillon dit le jeune (1707-1777), nommé censeur dramatique en 1759 et Antoine Jean-Baptiste Suard (1732 - 1817) nommé en 1777 et toujours en fonction au début de la Révolution. Crébillon le jeune, célèbre romancier et auteur de dialogues licencieux, a pu être qualifié de «censeur honorable et courtois»²⁰. Selon Frederic Hemmings cependant, de tous les censeurs dramatiques du XVIIIe siècle, le plus apprécié par les auteurs a été Suard qui, n'ayant pas entretenu de rapport direct avec le monde du théâtre, n'a pu être suspecté de partialité²¹.

Hemmings s'est fort probablement inspiré de Victor Hallays-Dabot, dans une étude antérieure intitulée *Histoire de la censure théâtrale en France*, qui a proposé de multiples considérations sur la personnalité des différents

¹⁹ Ibid., p. 370.

²⁰ François Moureau (sous la direction de), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1995, p. 369.

²¹ Frederic W. J. Hemmings, *Theatre and State in France, 1760-1905*, New York, Cambridge University Press, 1994, p. 45.

censeurs des dernières décennies de l'Ancien Régime²². Suard est défini, à l'instar de chez Hemmings, comme un ami des auteurs, des académiciens et des philosophes, mais aussi du gouvernement; ce qui explique le respect de Suard envers l'attitude ambivalente de Louis XVI dans l'«affaire» du *Mariage de Figaro*. Il s'agit d'un épisode célèbre de la vie théâtrale de cette période, maintes fois relaté, qui témoigne bien des limites de l'application de la censure dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

L'auteur dramatique Charles Collé, à travers son journal des années 1764-7, offre d'intéressantes considérations de premières mains sur la censure des théâtres qui est exercée par les autorités politiques. Il a été, comme nous le verrons, victime de cette censure, si bien qu'il sait de quoi il parle. Collé, que l'on a surnommé au XVIII^e siècle le «Caille de la parade» et qui a beaucoup écrit en particulier pour le théâtre de société du Duc d'Orléans²³ note, d'une manière générale, que le despotisme prend tous les jours de nouveaux accroissements. À propos de sa pièce au titre anodin *L'Amour d'autrefois, ou l'Amour véritable* Collé dit qu'elle a été écrite pour le théâtre de société car elle ne pourrait jamais être jouée dans un théâtre privilégié: «[...] j'y ai mis un intendant de province, que la police ne passeroit certainement pas». Collé explique que c'est en raison de «nouveaux accroissements» du despotisme et regrette, en faisant référence au temps de Molière, qu'il ne soit plus permis «d'exploiter sur la scène le ridicule de tous les états, quels qu'ils soient, pourvu et à condition de ne jouer jamais le citoyen [i.e. désigner explicitement quelqu'un], ce qui est d'un malhonnête homme, et ce que le gouvernement ne doit point permettre». En partageant les idées de ce M. de B*** et de Beaumarchais, Collé pose la question: «Pourquoi donc n'est-il pas permis aujourd'hui de faire paroître sur la scène le caractère des intendants, pourvu que ce ne soit pas un tel intendant?». Il répond lui-même que «[l]'esprit d'asservissement et d'avilissement, qui est une suite du despotisme, ne souffre point dans ce temps-ci cette honnête liberté dans ceux qui seroient les maîtres de la donner, et les auteurs n'osent la prendre, puisqu'on ne la leur passeroit pas».

²² Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, 1862, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 77. À l'instar de Hallays-Dabot, Hemmings affirme que Suard a été nommé censeur dramatique en 1777. *Le Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, soutient quant à lui que Suard a été nommé à ce poste en 1774. Cf. p. 1263.

²³ Jacques Truchet, notice sur Charles Collé, *Théâtre du XVIII^e siècle*, volume II, p. 1460.

Collé rattache cet «esprit d'asservissement» au luxe et à «la considération réelle que donne et que ne devrait point donner l'argent». La corruption de l'intérêt général au profit de l'intérêt particulier fait en sorte que «les grands et les petits courent à la fortune, et qu'ils craignent tous de faire la moindre démarche qui puisse y être contraire, ce qui étouffe la liberté, depuis le ministre d'État jusqu'à l'auteur». Cette crainte, que Collé qualifie de «puérile, minutieuse et servile» va si loin, dit-il, en matière de théâtre, qu'elle conduit à une forme de censure qu'il ne faut pas méconnaître: l'autocensure. «[...] il y a telle pièce qu'on ne laisse pas jouer, de peur qu'elle ne se prête à des applications malignes, à des allusions odieuses et à des interprétations auxquelles l'auteur n'a pu ni n'a dû penser, et qu'il s'est fait lui-même un devoir d'éviter». Enfin, Collé qualifie cette censure qui conduit à une autocensure d'«inquisition théâtrale [qui] a fait prendre fin chez les François à ce qui s'appelle la *véritable comédie*, qui est la peinture des hommes». Il précise aussi que cette véritable comédie «est moins faite pour peindre la vertu que pour tomber sur les ridicules et en donner au vice». D'où, pour Collé, l'idée de ne plus travailler davantage pour le grand théâtre; «j'ai mes coudées franches dans celui de société, et je m'y tiendrai»²⁴. Collé montre ainsi que si c'est bien la police qui exerce la censure sur le contenu des pièces, la crainte de nuire à sa fortune conduit à une forme de censure aussi efficace sans doute que difficile à cerner: l'autocensure exercée par les auteurs eux-mêmes.

Le contrôle exercé sur les comédiens et l'entreprise théâtrale relève quant à lui plus spécifiquement des Quatre Premiers Gentilshommes de la chambre du roi. Des pièces d'archives du Théâtre-Italien, par exemple une lettre datée de Paris le 19 novembre 1772, permettent de les identifier pour notre période: il s'agit du Duc d'Aumons, du Duc de Fleury, du Maréchal Duc de Richelieu et du Duc de Duras, tous portant le titre de «Pair de France, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roy»²⁵. Collé soutient, dans son journal en février 1764, que

²⁴ Honoré Bonhomme (éd.), *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements du règne de Louis XV (1748-1772)*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 (1868), tome II, p. 311-2.

²⁵ AN Aj13 1052, Archives du Théâtre-Italien, folio non numéroté. Il s'agit d'une lettre manuscrite, sans titre, portant ces quatre signatures. Plusieurs autres lettres des années 1770 portent ces mêmes signatures. Lénard R. Berlanstein, «Women and Power in Eighteenth-Century France. Actresses at the Comédie-Française», dans *Visions and Revisions of Eighteenth-Century France*, édité par Christine Adams, Jack R. Censer et Lisa Jane Graham, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 155-90, parle de l'intendant des Menus Plaisirs Papillon de la Ferté qui aurait été un intermédiaire des Quatre Premiers Gentilshommes de la chambre du roi. Son nom ne figure nulle part dans les

c'est l'inconduite des comédiens eux-mêmes qui a entraîné l'intervention de ces «gentilshommes de la chambre», dont l'emprise s'est étendue initialement des représentations données à la cour uniquement, jusqu'aux représentations données à Paris: «Les Comédiens, par leur mauvaise conduite et le délâbrement de leurs affaires, ont été forcés de recourir aux gentilshommes de la chambre, et se sont mis là sous le plus cruel despotisme». Collé qualifie ces gentilshommes de la chambre de «tyrans», car ils ont acquis le droit de renvoyer des Comédiens sans qu'ils puissent appeler de cet arrêt. À l'instar de ses remarques précédentes sur la censure exercée par la police, Collé parle d'un accroissement du despotisme qui a transformé le «gouvernement» des théâtres. Ce gouvernement des théâtres, Collé le qualifie de «républicain»: les comédiens «n'étoient point autrefois dans ce servile assujettissement; ils se gouvernoient eux-mêmes d'une façon républicaine; personne ne mettoient le nez dans les affaires de la troupe; ils ne dépendoient des premiers gentilshommes qu'en ce qui regardoit le service de la cour»²⁶.

Le roi a délégué la supervision de l'administration et du fonctionnement des représentations théâtrales à la cour à ces quatre gentilshommes, issus de la plus haute noblesse, mais depuis le début du XVIII^e siècle au moins et particulièrement à l'époque dont parle Collé, soit les années 1760, ces derniers interviennent donc aussi dans les représentations données à Paris. Ce corps intermédiaire de censeurs, entre le roi, le lieutenant général de police et le censeur dramatique, s'est plu à multiplier les réglementations des théâtres. Les archives du Théâtre-Italien renferment plusieurs de leurs lettres. Tout en étant tenu à l'écart des réunions des sociétaires des trois théâtres privilégiés, ils interviennent pour réformer des «abus» ou arbitrer des dissensions. Ils ont leur mot à dire dans tous les aspects de la vie théâtrale de cette période: le répertoire, le choix des comédiens, les répétitions, l'organisation de la salle, le stationnement des voitures dans les rues jouxtant les principales scènes parisiennes et bien sûr les voyages des troupes à la Cour, à Fontainebleau ou à Versailles, pendant les saisons de la chasse, l'automne et l'hiver. Hemmings considère que l'«indolence» des ces quatre Premiers Gentilshommes a pu faire

archives du Théâtre-Italien et peut-être a-t-il été davantage impliqué dans les affaires de la Comédie-Française. Cf. p. 41.

²⁶ Honoré Bonhomme (éd.), *Journal et Mémoires de Charles Collé*, année 1764, p. 338.

en sorte que l'application de leurs directives ait été négligée; ce qu'évoque aussi la redondance des lettres conservées dans les archives²⁷.

Sous la Révolution, on dénoncera cependant le despotisme qu'ont exercé ces gentilshommes de la chambre du roi sur la vie théâtrale: on a pu parler ainsi d'un gentilhomme qui a «proscrit une pièce parce que sa maîtresse n'y joue pas le rôle le plus brillant»²⁸. En revanche, ils ont pu parfois autoriser la représentation de pièces, qui ont été interdites par la suite par le roi. C'est le cas de la pièce de Collé, *La Partie de chasse de Henri IV*, néanmoins imprimée en 1766 et jouée avec succès dans les théâtres de société ainsi qu'en province, mais interdite dans les théâtres publics de Paris. Collé dans son journal nous dit: «Le 31 décembre [1764], il est décidé et très-décidé que l'on ne laissera point jouer *Henri IV*, ni à la cour ni à la ville. M. le duc d'Orléans vient de me dire que le Roi s'en étoit expliqué, et avoit dit *que cela étoit trop près, que l'on ne pouvoit point mettre Henri IV sur un théâtre public, mais seulement sur des théâtres de société*». En dépit des efforts des gentilshommes de la chambre, comme l'indique Collé par la suite, cette décision du roi, inspirée selon lui par feu Mme de Pompadour, a empêché la représentation publique de sa pièce à Paris et ce jusqu'à la mort de Louis XV en 1774²⁹. La raison de ce refus réside dans la crainte de Louis XV de subir toute comparaison avec son ancêtre; toute monarchiste que soit cette *Partie de chasse de Henri IV*, le style de royauté qui y est préconisée rappelant des souvenirs de fronde et d'opposition a déplu au monarque «mal-aimé». Inversement, Louis XVI en autorisant la représentation de cette pièce à la Comédie-Française dès son avènement en 1774, a voulu être le bien aimé et d'aucuns, en effectuant des applications, ont vu en effet dans le jeune souverain le nouvel Henri IV et dans Turgot le nouveau Sully³⁰.

Oeuvre de «propagande» pour Louis XVI, oeuvre «subversive» pour Louis XV, *La Partie de chasse de Henri IV* illustre bien l'ambivalence de la pratique théâtrale. Une même pièce, deux sens différents conférés par les applications divergentes que peut faire le public. Collé en est bien conscient lorsque dans son journal il s'étonne que sa pièce, un «poème national»

²⁷ Voir Hemmings, *Theatre and State in France*, p. 10 et les lettres des Quatre Premiers Gentilshommes contenues dans la série AN Aj 13 1052.

²⁸ *La Chronique de Paris*, 2 (25 août 1789): 1.

²⁹ Honoré Bonhomme (éd.), *Journal et Mémoires de Charles Collé*, année 1764, p. 392.

³⁰ Jacques Truchet, notice de *La Partie de chasse de Henri IV*, dans *Théâtre du XVIIIe siècle*, volume II, p. 1462-3.

pareillement au *Siège de Calais* de Du Belloy joué publiquement et avec succès en 1765, reste interdite. Relatant un épisode célèbre de la Guerre de Cent Ans, l'héroïsme des six bourgeois de Calais en 1347 dont le sacrifice a permis de sauver cette ville de la destruction, le but de la pièce de Du Belloy est très explicite: relever le moral de la nation, et de l'armée, fort ébranlé par la défaite de la guerre de Sept Ans en 1763. Cette pièce a introduit deux nouveautés: une volonté d'exactitude historique que soulignent les longues notes explicatives de l'auteur et les intentions patriotiques³¹. La pièce n'a pas été commandée par le roi, certes, mais comme le remarque Collé la volonté d'offrir une représentation gratuite de cette pièce (le 12 mars 1765) témoigne bien d'une intention de «propagande» ou de persuasion patriotique exprimée aussi par le duc de Choiseul: «...tous les honneurs que l'on a rendus à l'auteur, toutes les grâces qu'on lui a faites et, plus que tout cela encore, l'affection qu'a mise M. le duc de Choiseul à demander à l'auteur s'il avoit quelque autre tragédie dans le genre du *Siège de Calais*, et l'ordre qu'il lui a donné de travailler dans ce goût là». Collé parle bien d'ordre donné à Du Belloy et le déplore ainsi: «comme si l'on commandoit au génie comme à un pâtissier»³².

À propos cette fois de la pièce *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine, jouée pour la première fois également en 1765, Collé nous offre aussi de précieux renseignements sur le fonctionnement de la censure: «La police eut bien de la peine à permettre la représentation de cette comédie. M. de Sartine, qui a craint la grande main du parlement, en fit faire une répétition en habits avant qu'elle fût jouée, devant messieurs les gens du Roi». Par la suite la pièce est soit acceptée intégralement, refusée ou bien autorisée à condition que des «adoucissements», «retranchements» ou «changements» y soient effectués: «[E]t il n'a donné la permission de la représenter qu'avec des adoucissements, retranchements et changements qui l'ont gâtée et dénaturée». Toutefois on a autorisé l'impression de la pièce intégrale, ce qui illustre bien, et c'est un fait très important du point de vue de notre problématique, que le théâtre joué publiquement a fait l'objet d'une surveillance plus étroite. «M. Sedaine m'a dit que nous l'aurions à l'impression telle qu'il l'avoit d'abord faite; on lui a accordé la permission tacite à cet effet». Collé exprime aussi, à travers ces

³¹ Ibid., notice du *Siège de Calais*, p. 1436. Voir aussi à ce sujet Anne Boës, «La Lanterne magique de l'histoire: essai sur le théâtre historique en France entre 1750 et 1789», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 213, Oxford, The Voltaire Foundation, 1982.

³² Honoré Bonhomme (éd.), *Journal et Mémoires de Charles Collé*, année 1765, p. 22.

considérations sur la censure qui a pesé sur la pièce de Sedaine, son sentiment sur le rôle du théâtre, qui selon lui n'est point une «école»:

Le théâtre ne fait point la loi pour la morale et pour la religion; ce n'est point au théâtre que l'on vient prendre des principes; il n'en est point l'école. C'est dans les collèges, en Sorbonne et dans les chaires qu'il faut s'élever contre le duel; mais c'est faire trop d'honneur à des bagatelles, comme les poèmes dramatiques, que d'imaginer qu'ils influent à un certain point sur les moeurs d'une nation³³.

À partir de considérations sur la censure exercée contre la pièce *Barnevelt* de Lemierre représentée en 1766, le témoignage de Collé est tout aussi précieux. Il nous montre d'abord que la police a pu imputer la censure d'une pièce à de fausses raisons, dans ce cas-ci une prétendue réserve formulée par l'ambassadeur de Hollande. La police a dû par la suite admettre les vraies raisons de cette censure, d'abord la crainte que le public ne fasse des applications avec «l'affaire du Duc d'Aiguillon» en Bretagne: «mais quelques jours après, la police la leur a encore retirée, par les vraies raisons suivantes. La première, que Barnevelt est jugé par des commissaires du prince d'Orange dans ce poème, et que l'on en eût fait des applications odieuses à la commission actuelle, qui est encore en Bretagne», puis parce que l'intrigue elle-même de la pièce est fondée sur le thème de la tolérance et donc qu'il est impossible d'y effectuer des retranchements sans la dénaturer. Collé termine ces considérations en dénonçant encore une fois le despotisme ministériel, une expression chère à l'opinion publique de cette période qui précède le «coup de majesté» Maupeou en 1770, et la tyrannie des censeurs:

Voilà comme, dans un état monarchique, où les ministres et sous-ministres sont autant de despotes et de tyrans, le progrès des arts doit nécessairement être arrêté par des considérations politiques assez mal fondées, et plus souvent par des considérations particulières. C'est ainsi que nous n'aurons bientôt plus en France ni tragédie ni comédie, et que notre théâtre s'en ira au diable³⁴.

Collé achève son journal en 1767 en revenant sur l'interdiction qui a pesé sur la représentation de *La Partie de chasse de Henri IV* et évoque le fait, qui sera confirmé plus tard avec le «scandale» du *Mariage de Figaro* en 1784, que la pression du «cri public» peut faire fléchir cette censure «despotique»: «Je

³³ Ibid., p. 67.

³⁴ Ibid., année 1766, p. 76-7.

dois être bien flatté aussi que ce même lieutenant de police [de Sartine], qui, par foiblesse ou timidité, a refusé l'année passée sa simple approbation à la représentation de ma comédie, ait été forcée cette année-ci, par le cri public, et parce que tout le monde lui jetoit la pierre, ait été forcé dis-je, de tenter des expédients pour la faire jouer cette année-ci». Mais c'est bien le roi qui a le dernier mot, qu'il soit ou non conseillé par son entourage: «Il est bien glorieux pour moi de pouvoir dire qu'il n'y a que le Roi, lui seul, dans toute la France, qui ne veuille pas que l'on joue ma pièce. Je n'en veux pas pour cela à ce prince, mais je ne le pardonne pas aux mânes impudiques de cette c...[atin?] de Pompadour, qui seule a laissé une impression fâcheuse dans l'esprit du Roi contre ma pauvre comédie»³⁵.

Hemmings, contrairement à ce que nous laisse entendre Charles Collé dans son journal, soutient qu'avant la Révolution la censure dramatique n'a été considérée que comme un «irritant mineur», et ce même par les auteurs les plus progressistes. Il explique que ceci est principalement lié au fait que les censeurs sont eux-mêmes des auteurs dramatiques ou des hommes de lettres qui ne paraissent pas être liés directement à la bureaucratie étatique. En outre, l'auteur a pu toujours faire appel à un appui supérieur (comme dans le cas de Sedaine ou de Beaumarchais) ou encore c'est le censeur lui-même qui en cas de doute fait appel à une autorité supérieure: du censeur dramatique au lieutenant général de police, de lui au garde des sceaux, puis éventuellement à d'autres officiers importants de l'État. Comme le rapporte Grimm en 1783: «Une nouvelle tragédie est une affaire d'État qui donne lieu à de subtiles négociations; il est nécessaire de consulter les ministres du Roi ou les ambassadeurs des pays concernés s'il y a lieu, et c'est seulement avec l'accord de tous ces messieurs qu'un auteur peut présenter sa pièce au théâtre»³⁶.

Nous pouvons affirmer ainsi que le principe directeur de la censure sous l'Ancien Régime a été celui d'éviter qu'une pièce ne provoque l'excitation de l'auditoire ou l'opportunité de manifester une prise de position politique partisane. Mais comme le remarque Voltaire, «Je ne crois pas qu'il y ait de pièce qui pût rester au théâtre, si on y cherchait des allusions»³⁷. Ce propos confirme ce que nous avons établi au chapitre précédent à propos du public

³⁵ Ibid., année 1767, p. 164.

³⁶ Grimm, *Correspondance littéraire*, cité par Hemmings p. 46.

³⁷ Cité par Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, p. 83.

comme co-auteur de la pièce et indique ainsi, encore une fois, qu'on ne saurait se fier uniquement au texte de théâtre pour établir le sens d'une pièce.

Le sens d'une pièce peut échapper dans une certaine mesure au regard de la censure. Luigi Riccoboni, dans son essai, *De la Réformation du Théâtre* publié en 1747, parle des «équivoques d'un certain genre qui ne percent pas aisément à la lecture, mais qui frappent à la représentation; parce que souvent ils dépendent plus du geste que de la parole»³⁸ ou encore «Les sentiments les plus corrects sur le papier changeront de nature en passant dans la bouche des acteurs et souvent deviendront criminels, quand ils seront animez par l'exécution théâtrale»³⁹; d'où l'impact limité malgré tout que représente l'activité des différents censeurs à l'égard de la pratique théâtrale dans son ensemble, et ce même si parfois les censeurs ont pu exiger de voir la pièce jouée «en habits» avant de donner leur autorisation. Il reste que la représentation donnée devant un lieutenant-général de police n'est pas forcément la même que celle qui sera vue et entendue par le public.

La surveillance du public au théâtre

...c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin et dont le murmure durait longtemps après qu'il s'était écarté

Diderot qualifie ainsi le public au théâtre dans une lettre adressée à Mme Riccoboni (l'épouse du fils de Luigi Riccoboni), datée du 27 novembre 1758. Le philosophe, qui sait de quoi il parle étant lui-même un auteur dramatique, déplore une présence policière accrue dans les salles de théâtre:

Il y a quinze ans que nos théâtres étaient des lieux de tumulte. Les têtes les plus froides s'échauffaient en y entrant, et les hommes sensés y partageaient plus ou moins le transport des fous. On entendait d'un côté: *Place aux dames*; d'un autre côté: *Haut les bras, M. l'abbé*; ailleurs: *A bas le chapeau*; de tous côtés: *Paix-là, paix la cabale!* On s'agitait, on se remuait, on se poussait; l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue; mais survenait-il un bel endroit? C'était un fracas incroyable, les *bis* se redemandaient sans fin; on s'enthousiasmait de l'auteur, de l'acteur et de l'actrice. L'engouement

³⁸ Louis Riccoboni, *De la Réformation du Théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 (Paris, 1747), p. 104-5.

³⁹ Ibid., p. 20.

passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse; les uns allaient chez des filles, les autres se répandaient dans le monde; c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin et dont le murmure durerait longtemps après qu'il s'était écarté. Voilà le plaisir. Aujourd'hui, on arrive froids, on écoute froids, on sort froids, et je ne sais où l'on va. Ces fusiliers insolents préposés à droite et à gauche pour tempérer les transports de mon admiration, de ma sensibilité et de ma joie, et qui font de nos théâtres des endroits plus tranquilles que nos temples, me choquent singulièrement⁴⁰.

Diderot fait allusion ici à une mutation dans le contrôle exercé sur les salles de théâtres privilégiés qui est survenue très exactement en 1751: les gardes-françaises remplacent le plus modeste guet utilisé auparavant⁴¹. Au-delà de cette rhétorique où éclate la colère de Diderot, quelle est la nature exacte de la présence de cette garde-française dans la salle du Théâtre-Italien à la fin du XVIII^e siècle? L'*Almanach Royal* de 1782, à travers une énumération exhaustive de tout le personnel attaché à ce théâtre, nous dit que «La garde de la Comédie Italienne est composée d'un sergent major, & de deux sergens, de quelques caporaux, & de trente soldats du régiment des gardes françoises»⁴². Près d'une quarantaine d'hommes en armes au service du roi exercent donc à cette époque la surveillance de la salle. Fait significatif, le même almanach pour l'année 1788, témoigne qu'à partir de l'année 1787 cette garde du Théâtre-Italien a subi une augmentation substantielle de son personnel: le nombre des soldats a en effet rien moins qu'été doublé: «La garde de la Comédie Italienne est composée de deux sergents, de 4 caporaux & de 61 fusiliers»⁴³. Est-ce que le contexte politique plus tumultueux de ces années de «pré-révolution» a suscité cette augmentation des effectifs? Sous la Révolution, *Les Spectacles de Paris et de toute la France ou calendrier historique et chronologique des Théâtres*, nous indique que pour l'année 1792 la composition de la garde au Théâtre-Italien est encore la même qu'en 1788: deux sergents, 4 caporaux et 61 fusiliers⁴⁴. L'année 1787 a donc vu une augmentation importante de la présence policière qui s'est maintenue jusque dans les premières années de la Révolution.

⁴⁰ Diderot, «Lettre à Mme Riccoboni» datée du 27 novembre 1758, dans *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, 1994, p. 131-2.

⁴¹ Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, coll. «La Pochothèque», 1992, «Chronologie», p. 1076.

⁴² *Almanach Royal*, 1782, p. 120.

⁴³ *Almanach Royal*, 1788, p. 120.

⁴⁴ *Les Spectacles de Paris*, 1793, p. 141.

Quelles ont été les interventions de cette garde? Un incendie survenue dans les archives de la police d'Ancien Régime lors de la Commune de Paris en 1871 nous prive de précieux rapports. Une source toutefois nous permet de répondre à cette question. Il s'agit d'une série d'articles de Paul d'Estrée publiée dans la revue *Le Ménestrel* en 1893 intitulée «La police à la Comédie-Italienne d'après les archives de la Bastille»⁴⁵. À partir de ces archives, formées de rapports d'inspecteurs, d'exempts ou de simples «mouches», l'auteur nous offre d'intéressantes considérations sur le rôle de la police à ce théâtre, que ce soit aux abords de la salle, dans la salle elle-même ou dans les coulisses. Rappelons d'abord, avec d'Estrée, l'ordonnance du 18 mai 1716 formulée par le Régent qui vient de rétablir la troupe italienne à Paris:

Défense à tous ceux qui assisteront à ces spectacles d'y commettre aucun désordre, soit en entrant, soit en sortant, et d'interrompre les acteurs pendant les représentations et entr'actes, à peine de désobéissance, fait pareillement défenses et sous les mêmes peines à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, de s'arrêter dans les coulisses qui servent d'entrée au théâtre de la Comédie, et hors de l'enceinte des balustrades qui sont posées par son ordre exprès pour y tenir les spectateurs assis et séparés d'avec les acteurs, afin que ceux-ci puissent faire leur représentation avec plus de décence et à la plus grande satisfaction du public⁴⁶.

Paul d'Estrée fait état de la réitération tout au long du XVIII^e siècle de nouvelles ordonnances royales de cette nature visant à établir une frontière nette entre le spectacle et ceux qui le regardent. Cette seule répétition évoque plutôt les limites de l'application de l'ordonnance par la police présente lors des représentations, que le respect des limites qu'elle cherche à imposer entre les acteurs et le public.

Une première intervention de la garde s'effectue aux abords de la salle où, en fin d'après-midi vers cinq heures, juste avant le début de la représentation, une foule toujours dense attirée par le spectacle des Italiens provoque des encombrements.

⁴⁵ Paul d'Estrée a pu effectuer ses recherches juste avant la Commune, comme l'atteste son livre *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de Peur) 1793-1794*, Paris, Émile-Paul Frères Éditeurs, 1913 (1871). La série d'articles en question figure dans *Le Ménestrel*, 41-44 (octobre 1893): 323-48. Selon Beatrice Hyslop, Paul d'Estrée est le pseudonyme d'Henri Quentin, à qui elle reconnaît une compétence certaine dans l'étude de la vie théâtrale à Paris au XVIII^e siècle. Voir Beatrice Hyslop, «The Theater during a Crisis: The Parisian Theater during the Terror», *The Journal of Modern History*, 17 (mars-décembre 1945): 332.

⁴⁶ Ordonnance du 18 mai 1716 citée par Paul d'Estrée, «La Police à la Comédie-Italienne d'après les archives de la Bastille», *Le Ménestrel*, 41 (8 octobre 1893): 323.

À toutes les époques de notre histoire parisienne les fiacres ont eu la sainte horreur des règlements de police. Qu'ils fussent en maraude ou qu'ils fussent stimulés par l'impatience d'un client occasionnel, ils s'efforçaient toujours de rompre la file. C'étaient alors des cris, des injures, des querelles et même des voies de fait: la garde intervenait, et si le cocher devenait trop insolent ou le tumulte trop considérable, le délinquant était conduit au For-l'Évêque: c'était la prison des théâtres⁴⁷.

Une prison pour les théâtres semble en effet être très justifiée; la Bastille étant déjà assez sollicitée pour la seule répression des délits de la presse ou de la pensée écrite. La garde du Théâtre-Italien aux abords de la salle s'active également contre les revendeurs des billets qui cherchent à profiter de l'engouement d'une pièce:

[J]usqu'à la fin du siècle dernier, ce furent les Savoyards qui spéculèrent sur la 'revente' des billets pris au bureau: la police les pourchassait vigoureusement et conduisait sans pitié au For-l'Évêque les racoleurs du dilettantisme public qui 'survendaient', suivant l'expression consacrée, les billets de spectacle. Tel fut le sort de Marin Pavie et Louis Munery, 'décrotteurs' qui avaient majoré les prix de la Comédie-Italienne en offrant des places de parterre à une livre dix sous. Des officiers qu'ils avaient harcelés de leurs sollicitations les firent arrêter par le guet⁴⁸.

Une fois le spectacle commencé, la garde doit maintenant s'assurer de la tranquillité du public. Les archives de Bastille ont offert semble-t-il maints exemples d'arrestations effectuées auprès de spectateurs qui font du tapage: d'Éstrée cite ainsi le cas de spectateurs qui crient «Place aux dames» sans arrêt. Peut-être par galanterie, ne supportant pas que le premier rang de loges soit occupé par des hommes alors que des femmes restent au second rang, ou, dit-il, peut-être que «le public d'alors, turbulent comme l'est quelquefois encore celui de notre siècle [nous sommes en 1893], ne voyait-il dans cette protestation en l'honneur des dames qu'une excellente occasion de faire tapage?». Ce tapage du public, dont nous avons établi la variété des motifs au chapitre précédent, sollicite donc l'intervention de la garde qui procède à l'arrestation des perturbateurs et parfois oblige même des policiers à rester au milieu du parterre pendant la représentation. D'Éstrée cite les propos du garde Bazin, en 1738, qui après avoir expulsé un perturbateur, prend place dans le parterre: «j'y restai au milieu, pendant toute la comédie, avec deux gardes en armes, à la satisfaction

⁴⁷ Ibid., p. 324.

⁴⁸ Ibid.

de tout le monde»⁴⁹. Soulignons entre parenthèse le commentaire de d'Estrée qui compare le public du XVIIIe siècle à celui de la fin du XIXe. L'auditoire poli et domestiqué de nos salles actuelles semble donc appartenir à la pratique du théâtre du XXe et XXIe siècles.

La garde du Théâtre-Italien intervient aussi dans la salle pour interpellier des colporteurs qui diffusent des pamphlets divers lors de la représentation et profitent ainsi à la fois du public assemblé pour trouver des clients potentiels de cette littérature et du tumulte pour camoufler leur commerce illicite. D'Estrée rend compte de l'arrestation du colporteur d'un pamphlet intitulé *laVoltairemanie*⁵⁰ et il importe de souligner que le théâtre a pu servir ainsi de lieu de diffusion de la littérature pamphlétaire, dont l'importance à la fin du XVIIIe siècle à Paris a été illustrée par les travaux de Robert Darnton⁵¹. D'où encore une fois cette idée que le théâtre constitue bel et bien un lieu de débat politique immédiat qui peut échapper, en dépit des efforts déployés par la garde, au contrôle des autorités.

Le théâtre est un lieu de débat politique immédiat d'autant plus important, qu'il regroupe un public formé, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, de spectateurs issus d'origines sociales très diversifiées. Les «décrotteurs», colporteurs, et domestiques insolents dont l'arrestation est rapportée dans les archives de la Bastille, cohabitent au théâtre avec de «grands seigneurs» dont les écarts de conduite rivalisent d'impertinence. Les dépositions que renferment les archives de la police ne devraient toutefois pas toujours être prises au pied de la lettre pour établir l'origine sociale des spectateurs. Bazin parle ainsi d'«énergumènes» qui se disent par exemple «capitaine aux dragons d'Harcourt», mais qui, après vérification auprès du régiment en question, s'avéraient être en fait d'anciens prisonniers⁵².

La présence de «grands seigneurs» dans la salle du Théâtre-Italien est néanmoins indéniable. Le même officier Bazin parle du chevalier de Monaco qui se plaît à faire aboyer des chiens pendant la représentation et qui aurait

⁴⁹ *Le Ménestrel*, 42 (15 octobre 1893): 331.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Robert Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982.

⁵² *Le Ménestrel*, 43 (22 octobre 1893): 341.

précipité un moucheur de chandelles dans la fosse de l'orchestre: «Le chevalier de Monaco, qui devait plus tard s'illustrer à Fontenoy, dit d'Éstrée, était un des plus jeunes fils du prince. Il était, comme la plupart de ses nobles contemporains, fort épris de spectacle, grand amateur de soupers fins et de jolies filles, bruyant querelleur, insolent même, lorsqu'il était, suivant l'usage des gens de qualité, sur les banquettes disposées contre les coulisses»⁵³. C'est un fait bien connu de la vie théâtrale du XVIII^e siècle: ces banquettes sur la scène, supprimées à la Comédie-Française en 1759 à l'initiative de Voltaire et du comte de Lauraguais, ont offert à ceux qui ont pu se les offrir l'opportunité de se donner en spectacle, bien entendu au détriment souvent de la représentation prévue⁵⁴.

Enfin, il faut souligner que des malfaiteurs n'ont certainement pas été absents des salles de théâtres, comme en témoigne l'intervention de la garde auprès des «voleurs de spectacles», qui «escamotaient avec une dextérité incomparable les tabatières, les montres, les bijoux de toute espèce; et leur habilité était poussée si loin que la police fut insuffisante à en prendre un seul sur le fait»⁵⁵. D'Éstrée termine sa série d'articles en parlant des propres employés de ce théâtre qui ont pu aussi tenir la garde en alerte, comme ce sieur Jarry, un gagiste, qui, ivre, insulte les acteurs et les actrices dans les coulisses et même sur la scène⁵⁶. La garde du Théâtre-Italien a été en effet fort occupée par un tel public avant, pendant et après les représentations.

Le décret du 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres

Ce décret constitue sans aucun doute le premier trait saillant de cette période en ce qui concerne l'histoire du théâtre sur la scène politique. Le second, c'est le décret du 2 août 1793 sur la surveillance des spectacles qui inverse le premier. Les ruptures sont donc manifestes, nous y arriverons, mais

⁵³ *Le Ménestrel*, 42 (15 octobre 1893): 332.

⁵⁴ Voir à ce sujet Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974, p. 99 et Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, «Chronologie», p. 1078.

⁵⁵ *Le Ménestrel*, 43 (22 octobre 1893): 341.

⁵⁶ *Le Ménestrel*, 44 (29 octobre 1893): 348. Voir sur les gagistes l'annexe II à la fin de la thèse.

soulignons d'emblée une continuité: la présence de «mouches» de la police dans les salles de spectacles, comme l'atteste une lettre d'un certain Joly adressée à un commissaire de police (Toublanc ou Coublanc) de la section du Palais-Royal afin de lui offrir des entrées gratuites dans les salles du Palais-Royal et du théâtre Montensier. Cette lettre est d'autant plus intéressante qu'elle est datée très précisément du lendemain de la loi sur la liberté des théâtres, le 14 janvier 1791:

Rien de plus juste, Monsieur, que la demande que vous faites d'avoir vos entrées libres aux spectacles du palais royal et de Madame Montensier. Je vous prierai, même, de vous y rendre le plus souvens qu'il vous sera possible, afin que dans le cas, où l'ordre y seroit troublé, vous puissiez par votre bon esprit et votre sagesse, ramener la tranquillité qui doit régner dans un spectacle, et appaiser les troubles que suscitent souvens des personnes inconsidérées. J'écris, en conséquence, aux deux directeurs de ces spectacles, afin qu'ils donnent ses ordres pour que vous y soyez reçu sans difficulté, toutes les fois que vous vous y présenterez⁵⁷.

Lors des journées révolutionnaires de juillet 1789 les théâtres ont été fermés et c'est dans la rue que les parisiens font et assistent au spectacle. La question de la liberté est comme on le sait au cœur de la Révolution et celle de la liberté du théâtre se pose aussitôt. M. de Crosne, le lieutenant-général de police en 1789, ayant donné sa démission, la police a été rattachée à la municipalité réorganisée provisoirement autour du maire Bailly nommé par le roi. Ce dernier a du prendre, dès le mois d'août 1789, des mesures contre le flot de publications déferlant sur Paris; les théâtres, eux, sont demeurés sous la supervision de Suard qui continue d'examiner les pièces qu'on lui présente. Les circonstances l'incitent sans doute à autoriser des pièces interdites auparavant: c'est le cas de la tragédie *Charles IX ou La Saint-Barthélemy* de Marie-Joseph Chénier jouée le 4 novembre 1789 au Théâtre-Français ci-devant Comédie-Française. Les démêlés de Chénier avec la censure, après la publication de sa brochure intitulée *De la liberté du théâtre en France* en juin 1789, ont été maintes fois narrés⁵⁸. Bailly s'est opposé à la représentation de cette pièce:

⁵⁷ Cette lettre, rescapée de l'incendie, figure dans la série AA, carton 82, des archives de la préfecture de police, intitulée «Procès-Verbaux du commissariat de police de la section du Palais-Royal» et porte le numéro de folio 95.

⁵⁸ Voir la notice de Truchet sur *Charles IX*, dans *Théâtre du XVIIIe siècle*, volume II, p. 1517-21.

Je crois que la liberté de la presse est la base de la liberté publique, mais il n'en est pas de même du théâtre. Je crois qu'on doit exclure du théâtre, où beaucoup d'hommes se rassemblent et s'électrisent mutuellement, tout ce qui peut tendre à corrompre les mœurs ou l'esprit du gouvernement. Le spectacle est une partie de l'enseignement public qui ne doit pas être laissée à tout le monde, et que l'administration doit surveiller. Il est aisé de donner à la censure théâtrale une forme qui en exclut l'arbitraire et qui la rende toujours juste. Ce n'est point une atteinte à la liberté des uns, c'est le respect pour la liberté et la sûreté morale des autres⁵⁹.

Un jugement similaire cherchant à restreindre la liberté des théâtres a été exprimé par un auteur anonyme dans une «Lettre écrite à un Représentant de la Commune de Paris, sur la censure des Théâtres», qui a été publiée dans le *Journal de Paris* du 27 août 1789. L'auteur de cette lettre dénonce d'abord la profanation de ce «saint nom de liberté» par la plupart de ceux qui l'invoquent: «J'ai lu dans vingt mille brochures qu'on a écrites en faveur de la liberté, qu'il falloit détruire les Maréchaussées: l'Auteur trouve, sans doute, qu'elles gênent la liberté des grands chemins. Je ne me soucierois point de voyager avec cet Auteur-là». Après avoir parodié ainsi les excès de certains tenants de la liberté absolue, l'auteur estime importante la nécessité d'un frein comme la censure: «mais si la liberté ne peut aller jusques-là, il y a donc une borne où elle doit s'arrêter. Là commence la censure». Mais il remarque aussitôt les difficultés que pose l'établissement de lois pour freiner la liberté des théâtres; très significativement il réaffirme aussi les mêmes trois domaines de la vie publique protégés par la censure dite d'Ancien Régime: «Gardez-vous de croire qu'il peut suffire de soumettre par une loi à des peines sévères ceux qui blesseroient dans les Drames représentés le respect dû à la Religion, aux Loix, aux bonnes mœurs; d'abord la loi qui établit ces peines n'est pas faite: elle est plus difficile à faire qu'on ne pense; & si elle étoit faite il ne seroit encore que trop facile de l'éluder». L'auteur souligne à sa façon une spécificité de la pratique théâtrale sur laquelle nous avons insisté à maintes reprises, soit la difficulté de contrôler le contenu d'une pièce jouée: «[I]l n'y a rien [nous soulignons] qu'on ne puisse faire entendre au Théâtre par des tournures adroites & indirectes. Vous ne feriez que donner un effet plus piquant à la méchanceté ou à la corruption, en forçant un Auteur à les envelopper de formes plus ingénieuses». Enfin, après avoir parlé de cette «autonomie» du contenu d'une pièce de théâtre, l'auteur insiste sur une distinction cruciale de la pratique théâtrale par rapport à d'autres pratiques

⁵⁹ Bailly, *Mémoires*, cité par Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, p. 145.

culturelles comme la presse écrite, soit la présence d'un public assemblé qui reçoit, transforme et en définitive participe lui aussi à l'élaboration du sens de la pièce; d'où l'idée que:

La liberté de la presse n'a pas les mêmes inconvénients que celle du Théâtre. On lit ordinairement un Livre, seul & à froid, & l'on ne communique qu'à peu de personnes les impressions qu'on a reçues. Les représentations théâtrales au contraire parlent à l'imagination & aux sens: elles peuvent mettre en mouvement toutes les passions; & les impressions qui en résultent acquièrent une énergie extraordinaire par la réaction simultanée de toutes celles qu'éprouve une multitude d'hommes rassemblés⁶⁰.

Les expressions «des hommes qui se rassemblent et s'électrisent mutuellement», chez Bailly, «l'énergie extraordinaire» qui résulte de «la réaction simultanée d'une multitude d'hommes rassemblés», pour l'auteur de cette lettre, témoignent des problèmes que soulève la pratique théâtrale à l'égard des débats sur la liberté. Certes l'auteur de la lettre n'entend pas soumettre les théâtres à une censure arbitraire: «Choisissez donc pour Censeur du Théâtre des hommes instruits & sages, qui aiment les Arts & la liberté, qui ne puissent refuser leur approbation à une Pièce ou à un seul trait d'une Pièce, sans rendre compte de leurs motifs, & à l'Auteur qui saura bien son ouvrage, & à la magistrature de Police qui décidera entre l'Auteur & le Censeur»⁶¹.

Avant la loi du 13 janvier 1791, la censure des théâtres appartient donc à la municipalité, coiffée de l'autorité du maire Bailly, mais ce dernier n'est pas le maître absolu. À ses côtés il y a la Commune à qui d'ailleurs Chénier, devant le refus prononcé par le maire pour sa pièce *Charles IX*, a fait appel. La Commune cependant renvoie Chénier devant l'Assemblée nationale qui, en tant que représentante de la volonté générale de la nation souveraine, a donné son autorisation. Outre l'autorité de la municipalité, de la Commune et de l'Assemblée nationale, un nouveau genre de censure s'établit: celle exercée par les clubs et les assemblées populaires dont les débats nourrissent la vie politique de chacun des districts de Paris⁶². Le district des Carmes s'oppose à la représentation de *Charles IX* dans son secteur, tandis que celui des Cordeliers où s'est établi le club éponyme la réclame avec ardeur. Les propos de Danton à

⁶⁰ *Journal de Paris*, 239 (27 août 1789): 1076-7.

⁶¹ Ibid.

⁶² Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale*, p. 147.

l'occasion de la première de *Charles IX* sont souvent cités: «Si Figaro a tué la noblesse, *Charles IX* tuera la royauté»⁶³.

D'aucuns parmi les historiens du théâtre qui ont abordé la période révolutionnaire affirment que cette pratique s'affranchit de son rôle de divertissement de l'esprit pour jouer celui d'une «assemblée politique»⁶⁴. Au mois de septembre 1789 la lutte entre les gentilshommes de la chambre et la municipalité prend une tournure plus vive. Le pouvoir ébranlé des corps intermédiaires et l'autorité nouvelle se disputent la direction des théâtres: les gentilshommes de la chambre s'appuient sur les anciens règlements, tandis que Bailly invoque la loi sur l'organisation judiciaire du 24 août 1789 qui lui attribue la police des spectacles. Les gentilshommes seront les perdants. Les vrais censeurs ont pour nom Bailly, Manuel, Lescène des Maisons, Thorillon et un certain Joly, chef de division à la municipalité, dont nous avons cité une lettre plus haut.

À la lumière de ce que nous avons établi au chapitre quatre, nous pourrions dire que le public exerce finalement lui aussi un pouvoir de censure sur les pièces en sifflant certains passages ou plus catégoriquement en faisant «tomber» ou «chuter» la pièce, prohibant ainsi toutes représentations ultérieures⁶⁵. Du point de vue de ce chapitre cependant, il importe de considérer la volonté des autorités politiques exprimée par les documents officiels, non moins que les limites de leur portée réelle sur la vie théâtrale à partir des comptes rendus de représentation. Des propos tenus dans *La Chronique de Paris* du 3 janvier 1791 stigmatisent la sévérité de Joly, par rapport à la pusillanimité de Bailly ou à la souplesse de Suard:

M. Suard ne censure plus les pièces, mais M. Joly l'a remplacé. Qu'importe que la censure soit exercée par Gauthier ou par Garguille? c'est la censure qui est odieuse. M. Suard est un homme de lettres connu, honnête et distingué; s'il n'a pu faire aimer ses fonctions, c'est qu'elles étaient haïssables, et, malgré les qualités de celui qui les remplit,

⁶³ Pierre Frantz, «Les tréteaux de la Révolution», dans Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, p. 508.

⁶⁴ Voir notamment Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale*, p. 148, et plus récemment, Pierre Frantz, «Les Tréteaux de la Révolution», en particulier la section «Le chahut partout», p. 511-13.

⁶⁵ Il s'agit d'une idée qui est exprimée également par Frantz, «Les tréteaux de la Révolution», p. 511.

la censure sera toujours odieuse et tyrannique. Mais depuis que M. Joly a pris ce département, la chambre syndicale se relève⁶⁶.

L'opinion émise ici dans *La Chronique de Paris* contraste singulièrement avec celle exprimée dans la lettre du 27 août 1789, citée plus haut. La censure théâtrale au début de la Révolution est donc au coeur d'un débat politique; un débat qui est nourri par des pamphlets comme celui de Aubin Louis Millin de Grandmaison (le chroniqueur des spectacles dans *La Chronique de Paris*) intitulé *Sur la liberté du théâtre*, publié en 1790, et reprenant les arguments de Chénier dans sa brochure de 1789. Il appartiendra à l'Assemblée nationale Constituante de le trancher.

La loi dite sur la liberté des théâtres a été discutée à partir du 11 janvier 1791 à l'Assemblée nationale. Le Chapelier, le rapporteur, préfigurant la loi d'Allarde sur l'abolition des corporations (2 mars 1791) et la loi Le Chapelier interdisant les coalitions (14 juin 1791), propose d'abord l'abolition du monopole des théâtres privilégiés. L'article premier de la loi du 13 janvier 1791 stipule: «Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux»⁶⁷. Chapelier opine aussi pour l'abolition de la censure. L'abbé Maury s'y oppose et croit utile d'établir une loi de police qui empêche dans les spectacles les outrages aux moeurs, à la religion et au gouvernement⁶⁸.

La loi sur la liberté des théâtres, en dépit de l'opposition de l'abbé Maury, est votée le 13 janvier 1791. Elle annonce une ère nouvelle de liberté pour les théâtres. Les deux derniers articles concernent plus spécifiquement la surveillance des théâtres. L'article six abolit, en principe, la censure en stipulant que les officiers municipaux n'ont pas le droit d'interdire de représentation, sauf «la responsabilité des auteurs et des comédiens»; ce qui veut dire que si une pièce provoque des remous, les acteurs et les auteurs pourront être tenus

⁶⁶ *La Chronique de Paris*, 3 (3 janvier 1791): 12. Cette lettre est citée également par Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale*, p. 161.

⁶⁷ *Archives parlementaires*, 22: 214, séance du 13 janvier 1791. Le texte intégral de cette loi a été reproduit dans *Les Spectacles de Paris, et de toute la France ou calendrier historique et chronologique des Théâtres*, pour l'année 1791.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 215.

responsables et donc traités en conséquence⁶⁹. L'article sept marque un effacement de la présence policière dans les salles de spectacles:

Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de lignes ne seront point chargées, si ce n'est dans le cas où les officiers municipaux leur en feraient la réquisition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs officiers civils dans l'intérieur des salles, et la garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition expresse de l'officier civil, lequel se conformera aux lois et aux réglemens de police. Tout citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'officier civil⁷⁰.

Outre ces articles (un, six et sept) qui instaurent une plus grande liberté des théâtres, la loi du 13 janvier 1791 prévoit, comme nous l'avons vu au chapitre second, que les droits de représenter une pièce appartiennent à l'auteur pendant la durée de sa vie et, cinq ans après sa mort, à ses héritiers⁷¹.

Le Comité d'instruction publique

Avec la radicalisation de la Révolution, notamment depuis la fuite de Varennes le 20-21 juin 1791 et la scission des Jacobins entre partisans de la monarchie constitutionnelle et partisans de la république, les théâtres de Paris, outre un contexte de crise politique, doivent faire face à une concurrence inédite permise par la loi du 13 janvier 1791 qui engendre une prolifération des salles de spectacles. *La Feuille du jour* fait état en novembre 1791 de 78 déclarations à la municipalité proposant l'ouverture d'un théâtre. Moins de la moitié de ces déclarations conduiront à la fondation d'un nouveau théâtre; néanmoins, avec ses 36 théâtres en 1791, Paris possède 25 salles de spectacle de plus qu'en 1789 et ceci en dépit de l'émigration de plusieurs personnes attachées à cette pratique⁷². Pour les théâtres qui parviendront à défier la concurrence, comme le Théâtre-Italien en dépit de la concurrence du Théâtre de Monsieur, un quatrième

⁶⁹ Ibid., p. 214.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Sur cette question du droit des auteurs (article deux, trois, quatre et cinq) voir plus haut le chapitre second, p. 75-6.

⁷² La meilleure description de tous ces nouveaux théâtres ouverts suite à la loi en question se retrouve dans André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique 1789-1792*, «Histoire des idées et critique littéraire», vol. 305, Genève, Librairie Droz, 1992. Voir aussi Hemmings, *Theatre and State in France, 1760-1905*, p. 60.

théâtre privilégié fondé le 23 juillet 1788 et autorisé par Louis XVI à représenter des opéras italiens, ou du Théâtre du Marais, ouvert sur la rue Culture-Sainte-Catherine le 31 août 1791 avec des acteurs du Théâtre-Italien et des fonds de Beaumarchais, leur existence sera compliquée par la situation politique. Les premiers défenseurs de la liberté des théâtres, comme les journalistes de *La Chronique de Paris*, en viendront parfois à réclamer une nouvelle censure, plus particulièrement contre les théâtres où se donne rendez-vous le «parti aristocratique». Une pièce comme *Le Club des bonnes gens*, jouée sur la scène des Italiens au début de 1792 a eu une existence prolongée «au-delà des bornes de sa durée naturelle» par l'aristocratie, lit-on dans *La Chronique de Paris*, qui condamne aussi de «criminels applaudissements» du public⁷³. Lors de cette période de la Révolution amorcée par la crise de l'été 1791, où l'on réalise que la Révolution n'est peut-être pas terminée, les inquiétudes de la municipalité et «la tyrannie des clubs» imposent une circonspection aux théâtres dont «aucune censure n'a jamais donné l'idée» et ce en dépit de la loi de janvier 1791 sur la liberté des théâtres⁷⁴.

La censure des théâtres n'est bien entendu qu'un seul aspect des rapports entre le théâtre et la vie politique sous la Révolution. La propagande au sens politique, un concept qui comme nous l'avons mentionné déjà fait son apparition dans le vocabulaire très exactement en 1792, constitue un second aspect incontournable dans l'appréhension du théâtre sur la scène politique révolutionnaire. Les sources qui nous permettent le mieux d'étudier l'instrumentalisation politique, la «circonspection» et aussi la censure des théâtres sous la Révolution, demeurent certainement les procès-verbaux du Comité d'instruction publique⁷⁵.

Il est possible de dater l'intention du Comité d'instruction publique de faire des théâtres une «école du peuple» en mai 1792, à partir d'une lettre d'un

⁷³ *La Chronique de Paris*, 58 (27 février 1792): 230-2.

⁷⁴ Voir Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, p. 171.

⁷⁵ Il faut reconnaître ici notre dette envers le remarquable travail de réédition critique effectué par Josiane Boulad-Ayoub et Michel Grenon, à partir d'une réédition plus ancienne de James Guillaume, *Édition nouvelle et augmentée des procès-verbaux du Comité d'instruction publique de l'Assemblée législative et de la Convention publiés et annotés par James Guillaume*, préface de Michel Vovelle, Paris, L'Harmattan, 1997. Cette réédition critique est composée en tout de 9 volumes incluant une introduction générale, sept volumes de procès-verbaux, dont un pour l'Assemblée législative et six pour la Convention et d'une table générale. Désormais Ayoub et Grenon, CIP.

de ses membres, Gilbert Romme, qui répond favorablement à une proposition de l'auteur dramatique Jean-François Cailhava de l'Estandoux de former une école pour enseigner *l'art de la comédie*, dans l'esprit que le théâtre doit être lui-même une école:

Le Comité d'instruction publique connaît trop l'influence des beaux-arts, et de l'art dramatique en particulier, sur les mœurs et sur l'opinion, pour ne pas leur donner une place distinguée dans le système général de l'enseignement. Nous ignorons encore comment et par qui il sera procédé à la première formation des établissements; mais notre premier vœu est que tous les bons esprits, ceux qui peuvent mettre, comme vous, l'exemple à côté du précepte, se présentent aux places qui vont être créées, et attachent désormais toute leur gloire au succès de l'instruction publique, qui, en formant les mœurs, la raison et le goût, peut seule assurer le règne de la philosophie et de la liberté⁷⁶.

Avant d'analyser la mise en place de ce processus d'instrumentalisation du théâtre, dans lequel le Comité d'instruction publique a joué un rôle de premier plan, il nous paraît opportun de considérer quelques comptes rendus de la vie théâtrale du début de la Révolution, qui permettront d'appréhender la pertinence et la portée réelle de ces mesures ultérieures.

Les auteurs de la *Chronique de Paris*, notamment Aubin-Louis Millin de Grandmaison, sont très éloquents à cet égard. Dans un premier temps est reconnue, en mars 1791 par exemple, l'importance du décret sur la liberté des théâtres qui instaure une rupture péremptoire avec la pratique de la censure des théâtres privilégiés sous ce qu'on appelle désormais l'Ancien Régime:

Depuis que notre théâtre est en partie affranchi des entraves que le pouvoir arbitraire lui avoit données, depuis qu'il a été permis d'exposer sur la scène les ministres de la religion, comme les juges, les soldats & les autres fonctionnaires publics, on a vu paroître un grand nombre de pièces où l'on s'est plu à mettre en scène des moines de toutes les couleurs⁷⁷.

Millin de Grandmaison souligne aussitôt cependant que la redondance de ce genre de représentation devient vite ennuyeuse: «On a commencé par les Dominicains, les Bénédictins; sont parus enfin les Capucins: cependant aucun des ouvrages qui n'avoient pour but que la représentation du costume monacal, n'a réellement réussi». Il remarque que la représentation de pièces qui cèdent au

⁷⁶ Ayoub et Grenon, CIP, Assemblée législative, volume II, «Pièces annexes», p. 191.

⁷⁷ *La Chronique de Paris*, 79 (20 mars 1791): 314.

goût du jour, dans ce cas-ci l'anticléricalisme, devient superficielle: «Voilà le sort dont sont menacés tous ceux qui, en introduisant sur la scène un prêtre ou un moine, n'ont pas pour but de ne pas se priver d'un personnage nécessaire, mais qui font des pièces pour représenter des prêtres et des moines. Ces moyens factices ne séduiront plus personne». Millin de Grandmaison poursuit sa réflexion en déplorant les redondances et la superficialité dans laquelle tombent également les pièces politiques qui cherchent à profiter de la vogue patriotique:

Il en est de même de ces déclamations éternelles sur la liberté, l'égalité, les droits de l'homme, dont on sème aujourd'hui toutes les pièces de théâtre. Avant la Révolution, elles ont pu plaire, parce que c'étoient des idées fortes et hardies. Au commencement de la révolution elles devoient plaire encore, parce que c'étoit le premier élan de la liberté, & qu'on devoit éprouver du plaisir à entendre exprimer sans crainte ces pensées qui, quelques mois avant, auroient conduit leur auteur à la Bastille: mais heureusement pour nous, ces idées sont aujourd'hui des vérités communes, rebattues, triviales, & ne peuvent frapper les esprits que lorsqu'elles sont revêtues de formes nouvelles⁷⁸.

Ce critique insiste sur la nécessité du retour à la spécificité de la pratique théâtrale chez les «grands écrivains», c'est-à-dire la représentation de pièces qui, comme le veut d'ailleurs la tradition du théâtre à l'italienne, cherchent plus la «connaissance du cœur humain» que la conformité au goût du jour:

Les auteurs dramatiques qui voudront obtenir des succès durables, doivent donc s'attacher seulement aux règles de l'art, & sur-tout à la connaissance du cœur humain. C'est tout le secret des grands écrivains qui n'ont laissé échapper qu'un petit nombre de ces ouvrages que nous nommons de circonstance⁷⁹.

Il faut rappeler que l'auteur parle ainsi en mars 1791, bien avant que les mesures du Comité d'instruction publique ne soient prises afin de transformer les théâtres en «école de patriotisme». En septembre 1791, nous retrouvons de nouveau cette mise en garde contre les pièces de circonstance:

Nous saisissons cette occasion d'observer *qu'à la longue rien ne deviendra plus fastidieux que ces pièces de circonstance*. [nous soulignons]. Nous invitons les auteurs dramatiques à revenir aux bons genres, & au bon goût, & à ne pas prendre de la niaiserie pour de la

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

naïveté, du bas pour du naturel, des calembours pour de l'esprit, & du jargon pour du style⁸⁰.

Certes c'est au nom du goût que cet auteur parle, mais aussi d'une certaine manière au nom de l'indépendance du théâtre: il poursuit, quelques jours plus tard, en disant, à propos d'une de ces pièces de circonstance intitulée *Artémidor*, que le patriotisme ne suffit pas pour faire le succès d'un ouvrage:

Dernièrement on a donné, au théâtre du Marais, une tragédie en trois actes, intitulée *Artémidor*. La scène se passe à Syracuse, & l'action est une allégorie de notre révolution. Si le patriotisme suffisoit pour faire le succès d'un ouvrage, celui-ci en mériterait un brillant; mais comme il importe au maintien & à la conservation du goût que toutes les règles des arts ne soient pas violées et confondues, nous sommes forcés de dire que *de longues déclamations sans intérêt, dans lesquelles on répète trois cents fois les mots citoyens & liberté*, [nous soulignons encore] finiront par anéantir l'art dramatique en France. Il est tems d'arrêter ce débordement d'ouvrages de circonstance⁸¹.

Avec les mesures prises par le Comité d'instruction publique, dominé il est vrai sous la Terreur par le Comité de salut public, c'est exactement le contraire qui se produira: ces ouvrages de circonstance «déborderont». Aussi afin d'analyser la portée réelle des mesures d'instrumentalisation du théâtre qui seront prises et donc d'apprécier la réussite du gouvernement révolutionnaire à travers son ambition de «former un nouveau peuple», il importe de prendre en compte l'accueil, la réception du public et des critiques qui est faite aux pièces patriotiques ou de circonstance.

Une pétition signée par les auteurs dramatiques et compositeurs Champein, Chénier, Grétry, Desfontaines, Dalayrac, Laharpe, Cailhava, Fabre d'Églantine, Caron Beaumarchais, Lemoyne, Monvel, Fenouillot-Falbaire et Framery, datée du 18 septembre 1792, dénonce, tout en reconnaissant la situation critique que traverse la «patrie en danger» en ce moment, un décret que la Convention, réunie officiellement depuis le 21 septembre, s'apprêterait à prononcer et qui aurait pour effet d'«anéantir deux décrets de l'Assemblée constituante, explicatifs l'un de l'autre» sur la liberté des théâtres. Il s'agit bien sûr d'abord du décret du 13 janvier 1791 et aussi du décret du 19 juillet suivant qui précise les droits des auteurs dramatiques. Les auteurs affirment que ce

⁸⁰ *La Chronique de Paris*, 268 (26 septembre 1791): 1085.

⁸¹ *La Chronique de Paris*, 275 (2 octobre 1791): 1109.

projet de décret de la Convention «réduit les gens de lettres dans un état de vexation pire que celui où ils étaient avant la Révolution» et qu'il «est impraticable dans tous ses points, et sujet à un nombre infini d'inconvénients, même pour ceux qui l'ont imprudemment sollicité»⁸². Ce projet de décret, dont la teneur exacte n'est pas connue puisqu'il n'a finalement pas été voté, témoigne d'un débat entre les auteurs dramatiques, l'Assemblée nationale et le Comité d'instruction publique, qui, à cette époque cruciale de la Révolution après la journée révolutionnaire du 10 août 1792, se renvoient la question de la liberté des théâtres sans parvenir à la trancher. La Convention certes, après avoir procédé à l'abolition de la royauté et à la proclamation de la République, est sollicitée par des impératifs plus pressants; d'où sans doute ce renvoi constant au Comité d'instruction publique qui lui-même hésite à prendre position. Peut-être que la présence d'auteurs dramatiques comme Chénier au sein de ce comité explique cette hésitation d'abroger les décrets de 1791. Quoi qu'il en soit un événement maintes fois relaté de la vie théâtrale parisienne de cette période mettra un terme à ces hésitations: la représentation de la pièce *L'Ami des lois* de Jean-Louis Laya en janvier 1793, à l'époque du procès du roi, peut être considérée comme le catalyseur du décret le plus important dans cette histoire de l'instrumentalisation politique du théâtre sous la Révolution: celui du 2 août 1793 sur la surveillance des spectacles.

Aucune pièce sous la Révolution n'a suscité d'aussi graves incidents que *L'Ami des lois*. Les représentations qu'en donna le Théâtre de la Nation ont entraîné, à terme, la fermeture de cette salle et l'arrestation de ses acteurs⁸³. Cette comédie dite souvent «d'inspiration girondine», car elle met en scène Robespierre sous les traits de Nomophage et Marat sous ceux de Duricrâne - les applications sont allées semble-t-il de soi -, a suscité l'indignation compréhensible des proches de Robespierre, comme Chaumette ou Santerre, commandant de la Garde nationale. Néanmoins, le très officiel *Moniteur Universel* témoigne du succès de cette pièce auprès du public en ce début de 1793: «Laya a été demandé; il a paru, et a reçu les plus vifs applaudissements»⁸⁴.

⁸² Ayoub et Grenon, CIP, Convention, volume III, p. 40.

⁸³ Jacques Truchet, *Théâtre du XVIIIe siècle*, notice de *L'Ami des lois*, volume II, p. 1543. Voir aussi à ce sujet Hallays-Dabot, p. 174, et Hemmings, p. 79-82.

⁸⁴ *La Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, 4 (4 janvier 1793): 30.

Laya en portant sa pièce devant la Convention - majoritairement «girondine» à l'époque - a suscité un débat houleux le 10 janvier 1793, mais encore aucune prise de position juridique. C'est en vain que la Commune de Paris a tenté de faire suspendre les représentations le lendemain. Un procès-verbal du Comité d'instruction publique daté du 11 février 1793 témoigne que cette question a été renvoyée de la Convention au Comité: «Un membre a rappelé le renvoi fait au Comité de la question de savoir s'il serait fait mention honorable de l'hommage fait à la Convention de la comédie intitulée *L'Ami des lois*». Le Comité déclare alors que «la Convention nationale ne devrait fixer son attention sur aucun ouvrage, à moins qu'il ne fût relatif à l'objet de ses travaux»⁸⁵. Néanmoins, c'est bien la Commune qui finit par l'emporter, c'est-à-dire interdire la représentation de la pièce de Laya, sinon en droit, du moins par la force et par l'intimidation⁸⁶.

Le droit de censure appartient en principe, selon les décrets de juillet 1791, à la municipalité. C'est ce que rappellera le Comité d'instruction publique après avoir été sollicité une nouvelle fois à cette époque par les auteurs dramatiques Desfontaines, Barré et Radet qui ont écrit une pétition afin de justifier le «civisme de *La Chaste Suzanne*»:

On a calomnié la direction et les auteurs du théâtre du Vaudeville à l'occasion de la pièce intitulée *La Chaste Suzanne*. Des malintentionnés, ennemis de ce théâtre, ont répandu que cette comédie est aristocratique et contraire aux principes républicains. Les trois auteurs viennent se justifier, et vous prouver, par leur ouvrage même, qu'il est au contraire très patriotique, et entièrement dans les principes de la République, puisque tout s'y fait au nom du peuple et par le peuple même... [...] La tranquillité de cette représentation n'a été troublée qu'au second couplet du vaudeville final, parce que des spectateurs ont voulu le faire répéter, et que d'autres s'y sont opposés. Ce couplet le voici.

Affecter candeur et tendresse,
Du plus offrant que l'amour presse
Recevoir argent et présent,
C'est ce que l'on fait à présent.
Refuser plaisir et richesse,
Pour conserver gloire et sagesse
De la mort souffrir le tourment,
Oh! c'est de l'Ancien Testament.

⁸⁵ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, volume III, tome 1, p. 243.

⁸⁶ Truchet, notice de *L'Ami des lois*, p. 1544. Voir aussi Pierre Frantz, «Les tréteaux de la Révolution», dans *Le Théâtre en France*, p. 514.

Comme il n'est question dans ce couplet que d'une femme qui vend son honneur et d'une autre femme qui brave la mort pour le conserver, toute interprétation maligne est fautive et ridicule⁸⁷.

Cette «interprétation maligne» du public témoigne encore une fois de l'importance des applications conflictuelles opérées par le public, lui-même composé de spectateurs dont les clivages politiques se transposent dans l'élaboration du sens d'une pièce. D'où précisément les problèmes particuliers que pose la question de la censure du théâtre. C'est à propos de cette pièce jouée, nous le rappelons encore, à l'époque du procès du roi, que Pierre Frantz a très justement affirmé que «les représentations les plus significatives, politiquement, ne furent pas toujours celle que le titre de la pièce laisserait présager»⁸⁸. Frantz, plutôt que de faire référence au couplet dont parlent les auteurs dans leur pétition, dit cependant que c'est la réplique «Vous avez été ses dénonciateurs, vous ne sauriez être ses juges», appliquée bien sûr au contexte politique, qui a déclenché le tumulte. Quoi qu'il en soit nous ne saurions trop souligner, du point de vue de notre propos sur le Théâtre-Italien, que c'est bien une «banale» pièce d'intrigue amoureuse qui a suscité ce débat éminemment politique. Le Comité d'instruction publique ne s'est toutefois pas occupé de cette affaire⁸⁹. Mais cette «affaire» est néanmoins à l'origine de l'ajout par ce comité, en février 1793, d'un article aux décrets de 1791 par lequel est réaffirmé plus clairement que le domaine de la censure du théâtre est celui des municipalités:

La police des spectacles continuera d'appartenir exclusivement aux municipalités. Les comédiens seront tenus d'avoir un registre sur papier libre sur lequel sera fait mention des pièces jouées à chaque représentation, et l'inscription sera visée par l'officier de police qui sera de service au spectacle, à l'effet de pouvoir constater le nombre des représentations de chaque pièce⁹⁰.

Dans le contexte politique tumultueux de cet hiver 1793 qui voit pour la seconde fois dans l'histoire de la modernité européenne un roi de droit divin être jugé et exécuté par le droit des hommes, la représentation de ces deux pièces de

⁸⁷ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, volume III, tome 1, annexe C, «Pétition des citoyens Barré, Radet et Desfontaines, justifiant le civisme de *La Chaste Suzanne*», datée du 29 janvier 1793, p. 246.

⁸⁸ Pierre Frantz, «Les tréteaux de la Révolution», p. 512. L'auteur a dit à la page précédente que «la volonté politique et pédagogique a trouvé ses limites dans la réalité des représentations».

⁸⁹ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome 1, fascicule II, note 511, p. 570.

⁹⁰ Ibid., CIP, Convention, tome 1, fascicule 1, séance du 20 février 1793, p. 264.

théâtre *L'Ami des lois* et *La Chaste Suzanne* peut être considérée comme l'étincelle qui amorce un important processus de surveillance et d'instrumentalisation du théâtre. Ce petit article de février 1793, qui concerne moins la censure des pièces que le contrôle du nombre des représentations, afin semble-t-il de prendre le pouls du public, fait pâle figure aux côtés des mesures qui seront prises bientôt par ce même Comité d'instruction publique, à qui la Convention, en infirmant la déclaration précédente du dit comité, confiera finalement une fois pour toute la charge de la surveillance des spectacles dès lors retirée des mains des municipalités.

Si le Comité d'instruction publique au début de 1793 semble se désintéresser de cette question de la surveillance des spectacles, en revanche il se montre fort préoccupé par celle des droits des auteurs dramatiques. Bien que cette question concerne moins directement la thématique de ce chapitre, nous tenons à souligner que les procès-verbaux témoignent de son l'importance. Avant le décret du 2 août 1793 qui poussera à son paroxysme la logique de ce timide article de février 1793, les procès-verbaux montrent les membres du comité, eux-mêmes souvent auteurs dramatiques, occupés du bien être de leurs confrères et de leur postérité. En février 1793 toujours, la Convention nationale à la demande du comité décrète par exemple que le «traitement annuel de quatre mille livres accordé à Goldoni en 1768 lui sera payé à l'avenir par la trésorerie nationale»⁹¹; ou encore que les petits-fils de Jean Racine pourront jouir des droits des oeuvres de leur célèbre aïeul⁹².

Le décret du 2 août 1793 sur la surveillance des spectacles

C'est le 31 mars 1793, au moment où la Convention doit organiser la lutte contre le soulèvement de la Vendée, qu'une nouvelle tâche est assignée formellement par la Convention au Comité d'instruction publique: la surveillance des théâtres.

La Convention nationale décrète qu'elle charge son Comité d'instruction publique de lui faire incessamment un rapport sur la surveillance à

⁹¹ Ibid., séance du 7 février 1793, p. 273.

⁹² Ibid., séance du 28 février 1793, p. 277. Voir en annexe A une très intéressante pétition de l'auteur dramatique Sedaine à ce propos.

exercer sur les théâtres et autres spectacles publics; et sur le fait particulier dénoncé par un membre que la tragédie de *Méropé* est affichée pour être jouée ce soir sur un théâtre de Paris, elle charge la municipalité de donner les ordres nécessaires pour empêcher la représentation de cette pièce⁹³.

Pour la première fois le 2 juillet 1793, dans une «motion d'ordre sur la discussion de l'instruction publique» par J.M. Coupé, il est fait mention des spectacles, du point de vue de leur instrumentalisation, dans les rapports du Comité d'instruction publique. À la toute fin de cette «motion d'ordre» figure un article sur les spectacles, assez vague dans son objet, mais qui souligne néanmoins:

[Qu'] ils sont devenus la partie la plus puissante de l'instruction publique. Ils sont arrivés depuis longtemps, parmi nous, à leur perfection; ils sont l'école de toute l'Europe; le législateur n'a rien à y ajouter à cet égard. Le despotisme les soudoyait basement, et l'expression sublime de tant de talents était consacrée à une vile adulation et à une morale corrompue. Le génie des arts n'est resté qu'à regret dans cet indigne esclavage: qu'il en sorte; qu'il s'avance de front avec la liberté, et qu'il reprenne sa haute destination. Qu'il fasse passer dans les âmes tous les attraits de la gloire et de la vertu; elles seules peuvent dignement l'inspirer. Que la poésie consacre les traits héroïques et les grands exemples de nos concitoyens; que toute l'Europe viennent admirer le génie qui sait faire et célébrer tant de merveilles, et que ces scènes enchantées soient répétées dans toutes nos villes et sur les places de nos cantons, au milieu des exercices militaires et des accents de la musique⁹⁴.

Coupé souligne à deux reprises un effet enchanteur des spectacles qui semblent ici être assimilés aux fêtes nationales, dont la nécessité est établie dans les différents projets d'instruction publique, mais non sans susciter des débats parmi les membres du comité. La position de Condorcet est bien connue: il s'oppose catégoriquement à ces formes de «séduction sociale» que sont les fêtes nationales⁹⁵. En appendice à la motion d'ordre de Coupé que nous venons de citer, est reproduit un article de Condorcet publié dans *La Chronique du mois* de janvier 1793 et intitulé «Sur la nécessité de l'instruction publique». Il s'agit d'une nécessité pour Condorcet, car il redoute précisément «l'hypocrisie des tyrans, qui savent prendre le masque de la popularité, ou celui de la justice». Et il ajoute que ceux qui disent «que le peuple en sait assez, s'il sait vouloir être

⁹³ Ibid, séance du 2 avril 1793, annexe C, procès-verbaux de la Convention, séance du 31 mars 1793, p. 300.

⁹⁴ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, volume III, tome 1, p. 408.

⁹⁵ Ayoub et Grenon, CIP, volume I, introduction générale, p. 22.

libre», avouent en fait «qu'on veut le tromper pour s'en rendre maître». Condorcet dénonce toutes les formes de «séduction sociale», car «c'est le dégrader [le peuple] sous la vaine apparence d'un respect perfide»⁹⁶.

On peut imaginer à quel point les idées de Condorcet à ce sujet seront ignorées à la suite des journées des 31 mai -2 juin 1793, qui évincent les Girondins, auxquels son nom reste à tort ou à raison attaché, de l'enceinte de la Convention nationale. Condorcet sera dénoncé devant l'Assemblée le 8 juillet 1793 pour avoir manifesté son indignation devant la Constitution de 1793 et c'est dans la clandestinité qu'il élaborera désormais ses réflexions. C'est donc une Convention nationale dite montagnarde qui a décrété la fameuse loi du 2 août 1793 sur les spectacles. Le procès-verbal de la séance du 2 août 1793 à la Convention nous décrit l'état d'esprit dans lequel est votée cette loi, à l'initiative non pas du Comité d'instruction publique, mais bien du Comité de salut public: «Le Comité de salut public, voyant s'approcher la fête du 10 août, à laquelle doivent assister les députés des départements, chargés de présenter l'acceptation de la constitution, et désirant former de plus en plus, chez les Français, le caractère et les sentiments républicains, propose une loi de règlement sur les spectacles». Un premier article inscrit dans la loi l'instrumentalisation des théâtres à des fins de propagande ou de persuasion politique; Condorcet eût peut-être dit de séduction:

À compter du 6 de ce mois, et jusqu'au 1er septembre prochain, seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus* [Voltaire], *Guillaume Tell* [Lemierre], *Caius Gracchus* [Chénier], et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la Révolution, et les vertus des défenseurs de la liberté; une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République⁹⁷.

Le second article rétablit quant à lui proprement la censure des théâtres, mais sans faire allusion aux décrets de 1791: «Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendantes à dépraver l'esprit public, et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois». Enfin, le troisième et dernier article stipule que

⁹⁶ Ibid., CIP, Convention, tome 1, p. 469.

⁹⁷ Cité par Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome II, 144^e séance du 24 octobre 1793, annexe B, p. 491.

l'application de ce décret voté par la Convention est confiée à la municipalité de Paris: «La municipalité de Paris est chargée de l'exécution du présent décret»⁹⁸.

Ce décret sur les spectacles n'est évidemment qu'un aspect de la politique d'instrumentalisation des arts et de la culture en générale préconisée par le gouvernement montagnard un mois avant l'établissement de la Terreur à l'ordre du jour, le 5 septembre. La figure emblématique de cette politique d'instrumentalisation des arts est bien entendu le peintre David, que nous pourrions qualifier d'impresario de la Révolution. Nous pourrions même le considérer comme le tout premier ministre de la culture dans l'histoire occidentale, car il incarne véritablement cette ambition aux multiples avatars se traduisant notamment par l'organisation des fêtes nationales⁹⁹. C'est précisément dans le contexte de la fête nationale du 10 août, en 1793, que le décret sur les spectacles est voté. Les procès-verbaux du Comité d'instruction publique permettent de retracer le programme de cette fête, orchestrée dans les moindres détails par David; une fête qui doit d'ailleurs se terminer par la représentation de pantomimes relatant les principaux événements de la Révolution sur un «vaste théâtre»¹⁰⁰. Le procès-verbal du 7 août 1793, juste avant le déroulement de cette fête nationale, précise la nature de la pantomime qui sera exécutée pour clore cette fête vouée principalement à «foudroyer le fédéralisme»: il s'agit d'une pièce intitulée *Le Bombardement de la ville de Lille*. Il est intéressant de souligner que le texte de cette «instruction pour l'ordre à observer le jour de la fête de la réunion du 10 août, l'an II de la République française», se termine par un ordre, ou plutôt un vœu, qui trahit une inquiétude

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Voir David Lloyd Dowd, *Pageant-Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, University of Nebraska Studies, 1948. Voir aussi pour une étude plus récente, Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976. Dowd parle ainsi de la conclusion à laquelle est parvenue l'«Incorruptible», à savoir que «it was essential that the government not only control but also create public opinion by the use of all available propaganda techniques». Cf. p. 84. Dowd insiste davantage sur le rôle des arts graphiques, les gravures et les peintures, tandis qu'Ozouf appréhende plus spécifiquement les fêtes révolutionnaires. Dans les deux cas, peu d'attention est accordée au théâtre. On trouvera des considérations importantes sur David également dans Claudette Hould, *Les Beaux-arts et la politique durant la Révolution française: problème de la propagande, 1789-1794*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, et aussi dans James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France 1750-1799: a Study in the History of Idea*, Toronto, University of Toronto Press, 1965.

¹⁰⁰ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome II, «Rapport et décret sur la fête de la réunion républicaine du 10 août, présenté au nom du Comité d'instruction publique par David», p. 59.

certaine sur la réaction du peuple face à la pièce en question: «Le peuple, ami de l'ordre et de la tranquillité, respectera son ouvrage»¹⁰¹.

Pour les députés de la Convention, l'utilité du décret du 2 août 1793 ne fait pas de doute. La représentation de la pièce *Paméla* de François de Neufchâteau au théâtre de la Nation au début de septembre 1793 a donné lieu à la première application de ce décret. *Le Moniteur* rapporte les propos de Barère à ce sujet lors d'une séance de la Convention le 3 septembre 1793: «Le théâtre de la Nation, qui n'était rien moins que national, a été fermé. Cette disposition est une suite du décret du 2 août, portant qu'il ne serait joué sur les théâtres de la République que ses pièces propres à animer le civisme des citoyens. La pièce de *Paméla*, comme celle de *L'Ami des lois*, a fait époque sur la tranquillité publique. On y voyait non la vertu récompensée, mais la noblesse; les aristocrates, les modérés, les Feuillants se réunissaient pour applaudir les maximes proférées par des mylords». Après avoir souligné que le principal vice de la pièce en question est le «modérantisme» et qu'en conséquence non seulement le comité a fait arrêter les acteurs et les actrices du théâtre de la Nation, mais aussi l'auteur lui-même, Barère nous livre sa profession de foi sur l'utilité des théâtres, partagée semble-t-il par les autres députés de la Convention: «Si cette mesure paraissait trop rigoureuse à quelqu'un, je lui dirais: Les théâtres sont les écoles primaires des hommes éclairés et un supplément de l'éducation publique. L'assemblée applaudit à cette mesure, et la confirme»¹⁰². Le procès-verbal de la séance du 24 octobre 1793 de la Convention est cité lui-même dans un procès-verbal du Comité d'instruction publique qui nous permet cependant de constater que, sur le terrain, dans les théâtres de Paris, les témoins et les agents de l'application de cette mesure officielle sont d'un tout autre avis. Un «citoyen administrateur de la police de Paris» a demandé en effet une audience au Comité d'instruction publique afin de signaler que les «opéras donnés gratuitement au public ne ravivent point l'esprit public». Bien au contraire, «ils occasionnent beaucoup de disputes»¹⁰³.

¹⁰¹ Ibid., p. 197.

¹⁰² Cité par Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome II, 144e séance du 24 octobre 1793, annexe B, p. 490-1.

¹⁰³ Ibid., p. 489.

Si le comité semble s'accorder pour «laisser subsister les choses telles qu'elles sont»¹⁰⁴, *La Feuille de Salut public*, un organe officiel du gouvernement qui a remplacé *La Chronique de Paris*, nous offre, le 20 novembre 1793, des réflexions sur le théâtre qui s'y opposent et réclament la proscription des genres théâtraux de l'Ancien Régime, dont celui du Théâtre-Italien:

Sous le despotisme, le théâtre étoit l'école du vice et de la servitude. La tyrannie habile à combiner tous les moyens de dégrader l'espèce humaine, ne laissoit représenter que les pièces qui pouvoient ôter aux hommes le sentiment de leur dignité et de leur force. La jeunesse qui, dans sa première éducation, avoit reçu la honteuse empreinte de la superstition et de l'erreur, achevoit au théâtre de se façonner à l'esclavage. La plupart des comédies n'étoient qu'un mélange de fades galanteries et de grossières indécences, faites pour énerver des âmes et pour les abrutir. Presque toutes les tragédies inspiroient l'amour des rois; et l'on osoit appeler pièces nationales, celles où des français paroissent humblement prosternés devant un monarque superbe. Si dans les premiers jours de notre révolution un gouvernement énergique eût pros crit les représentations de ces pièces dangereuses, nous n'eussions pas vu le royalisme impudent, et l'astucieux modérantisme si souvent aux prises, dans nos salles de spectacles, avec le patriotisme vertueux qui s'indignoit de tant de bassesses.

Le temps est donc venu d'un «gouvernement énergique» qui rétablira l'ordre dans les salles de spectacle «si souvent aux prises» avec la diversité du politique. Désormais, il faut que «toutes les pièces soient patriotiques», que soient proscrits le «royalisme impudent» et l'«astucieux modérantisme»:

Depuis que le peuple a conquis le reste des droits que lui disputoit une aristocratie nouvelle, on ne joue plus, il est vrai, sur nos théâtres, les pièces où le vice couronné triomphoit de la vertu malheureuse, où le peuple avili rampoit devant des maîtres insolents; mais a-t-on arraché la dernière racine de ces plantes vénéneuses qui font filtrer leur subtil poison jusque dans le coeur de l'homme? Il ne suffit pas que les rois ne paroissent plus sur la scène française que pour subir leur *jugement dernier*; il faut que *toutes* les pièces soient ou patriotiques ou morales.

Ainsi, il ne suffit pas de représenter des pièces patriotiques, comme *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal écrit au lendemain de l'exécution de Marie-Antoinette le 16 octobre 1793, mais il faut aussi que les genres du drame et des «farces scandaleuses» du théâtre à l'italienne soient censurés et proscrits:

¹⁰⁴ Ibid.

Proscrivons sans pitié ces drames insignifiants, qui n'ont d'autre mérite que celui du style, et dont le but ne fut jamais d'inspirer un sentiment vertueux. Repoussons avec mépris ces *farces* scandaleuses qui outragent à la fois le bon goût et les mœurs. Ne souffrons plus que des *petits-mâtres*, des *chevaliers*, des *marquis*, avec leurs habits tout brillants de paillettes, distribuent des soufflets et des coups de bâton à ceux qui les servent, et qui semblent quelquefois honorés de ces singulières faveurs. Il n'est plus de valets, parce qu'il n'y a plus de maîtres. C'est déshonorer l'homme que de le représenter dans un tel état d'asservissement.

Mais malgré lui, l'auteur nous indique cependant que ces genres obtiennent du succès auprès du public:

Si les spectateurs qui applaudissent par habitude à ces *gentillesse*s de l'ancien régime, avoient le courage de les couvrir des huées qu'elles méritent, bientôt nos théâtres seroient la véritable école des mœurs. Le tableau des vertus sociales, le triomphe de la raison sur les préjugés, l'amour de la patrie, la passion de la liberté, la haine des tyrans, la légèreté et la frivolité vouées au mépris, quelle mine féconde pour l'écrivain patriote!

Enfin, en parlant du *devoir* chez les législateurs de «diriger l'esprit public», cet auteur réclame l'utilisation du théâtre, «un mobile puissant», au même titre selon lui que les fêtes nationales, afin d'accélérer la marche révolutionnaire:

La marche révolutionnaire déjà devenue plus rapide, depuis que l'intrigue et la perfidie n'entravent plus les opérations de nos législateurs, le seroit encore davantage si, comme dans les fêtes nationales, le citoyen voyoit tous les jours, sur le théâtre, les brillantes époques de la révolution retracées avec une énergie patriotique; si les spectacles qui ont tant d'influence sur les mœurs publiques lui offroient les traits d'héroïsme qu'enfante l'amour de la liberté et la touchante image des vertus républicaines. Législateurs, magistrats du peuple, vous qui devez diriger l'esprit public, je vous présente un mobile puissant, sachez l'employer!¹⁰⁵

En effet, la Convention a donc cherché, avec le décret du 2 août 1793, à employer ce «mobile puissant». Le 15 novembre 1793, considérant que «les spectacles, vu leur influence dans l'éducation publique, ne peuvent être livrés à des spéculations particulières et privées», elle s'interroge encore sur le moyen de les «rendre nationaux et utiles à la liberté et au bonheur de la République»¹⁰⁶. C'est à la fin de cette séance de la Convention que Fabre d'Églantine, lui-même

¹⁰⁵ Extrait de *La Feuille du salut public*, cité dans *Le Journal des Spectacles* 141 (20 novembre 1793): 1119-20.

¹⁰⁶ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome II, «extrait du procès-verbal de la Convention du 25 brumaire», p. 618.

auteur dramatique, parle du théâtre comme d'une «espèce de sacerdoce qui s'exerce sur la pensée»¹⁰⁷. *La Feuille du salut public*, dans le même numéro déjà cité, rapporte ainsi l'intervention de Fabre d'Églantine: «Les spectacles, vu leur influence dans l'éducation publique, ne peuvent être livrés à des spéculations particulières et privées; quel est le moyen de les rendre nationaux et utiles à la liberté et au bonheur de la République?»¹⁰⁸

Nous retrouvons dans les *Archives parlementaires* une intervention de Lombard-Lachaux, en janvier 1794, qui, au nom du comité des finances de la Convention, nous permet d'étudier l'application concrète du décret du 2 août 1793. C'est lui qui a dû fixer les «frais de la république» pour que précisément le théâtre ne soit plus au mains des «spéculations particulières et privées»:

En exécution de votre décret du 2 août (vieux style), les vingt spectacles de Paris ont correspondu à vos vues en s'empressant, les uns de donner d'abord les trois pièces désignées, et les autres celles qui étoient les plus propres à former l'esprit public que l'on avoit tant cherché à pervertir. Votre comité des finances a été chargé de fixer l'indemnité qui étoit due à ces divers théâtres, lesquels ont donné chacun quatre représentation, comme vous l'aviez décrété. Sur quelles bases la fixer? Voilà de quoi votre comité a cru devoir spécialement s'occuper; toujours placé, dans de telles conjonctures, entre la crainte de commettre une injustice et celle de ne pas être assez avare des deniers publics¹⁰⁹.

Lombard-Lachaux montre ensuite le calcul que le comité des finances a effectué afin de fixer ces indemnités. Le minimum du produit de quatre représentations correspondant à 28 932 livres est fixé à partir de la plus basse saison des théâtres parisiens, soit le mois de juillet où les fortes chaleurs invitent les spectateurs à ne pas se rassembler dans des salles de spectacles mal aérées. Le maximum, correspondant à la haute saison, soit les mois d'hiver où inversement la chaleur des salles de spectacles constitue un attrait, est fixé à 188 800 livres. Or si le mois d'août au cours duquel s'est déroulé ce cycle de représentations aux frais de la république - le décret précise bien du 4 août au 1er septembre -, correspond davantage à la basse saison, ce qui implique que l'indemnité devrait être fixée en fonction des revenus anticipés normalement à ce moment, soit 28 932 livres, Lombard-Lachaux remarque cependant que le mois d'août 1793 a coïncidé avec «l'affluence des députés des cantons qu'avoit attirés à Paris la

¹⁰⁷ Ibid., p. 620.

¹⁰⁸ Extrait de *La Feuille du salut public*, cité dans *Le Journal des Spectacles* 141 (20 novembre 1793): 1120-21.

¹⁰⁹ *Archives parlementaires*, 83: 560, séance du 22 janvier 1794.

cérémonie du 10 août». Ainsi puisque l'affluence à Paris en ce mois d'août 1793 a été importante, les théâtres qui auraient dû profiter financièrement de cette affluence inhabituelle seront donc dédommages en conséquence: une moyenne proportionnelle entre ces deux extrêmes du minimum et du maximum est proposée, «à-peu-près celle de cent mille livres, formant l'indemnité qu'une rigoureuse justice vous demande pour les vingt spectacles de Paris»¹¹⁰.

Afin de justifier cette indemnité, Lombard-Lachaux a fait état également d'un saccage occasionné dans plusieurs théâtres qu'il interprète comme étant le résultat d'une affluence considérable:

Nous avons aussi cru devoir prendre en considération les dégâts et dommages occasionnés dans plusieurs théâtres, par l'immense concours des spectateurs qui ont fracturé, sali, enlevé une foule d'objets qu'il a fallu rétablir à grands frais, comme cela est constaté par un état certifié du ministre de l'intérieur, de même que les nouvelles décorations, l'augmentation des soldats comparans, et celle de la garde que nécessitoit une réunion d'individus aussi conséquente¹¹¹.

Comment interpréter ce saccage d'une «foule d'objets» et des «nouvelles décorations» vraisemblablement mises au goût du jour? Une résistance à cette représentation de l'arsenal symbolique révolutionnaire de la part des spectateurs? ou bien le résultat du simple rassemblement d'une multitude dans un espace restreint? Quoi qu'il en soit, le succès d'affluence de ces pièces patriotiques apparaît indéniable. Lombard-Lachaux ne déplore et n'explique pas autrement ce saccage et il passe aussitôt à l'établissement de la part de ces 100 000 livres d'indemnité qui revient à chacun des vingt théâtres concernés¹¹².

Le projet de décret sur l'organisation de l'instruction publique proposé par Gabriel Bouquier forme une autre étape importante dans cette histoire de l'instrumentalisation du théâtre par la Convention. Bouquier, comme nous le verrons, considère que le théâtre doit jouer un rôle important à travers son programme d'instruction publique. Il est lui-même auteur de théâtre, comme l'indique le procès-verbal du Comité d'instruction publique du 20 octobre 1793 relatant la lecture d'une «Sans-Culottide» écrite par lui et s'intitulant *La Réunion du 10 août ou l'Inauguration de la République française*¹¹³. Nous retrouvons

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., p. 561.

¹¹³ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome II, 142e séance, p. 464.

un procès-verbal de la Convention à la même époque où est mentionné très significativement que «L'Opéra-Comique esquivait la charge qui lui incombait»¹¹⁴, c'est-à-dire que le ci-devant Théâtre-Italien a refusé de représenter cette pièce. Est-ce qu'elle a été jugée mauvaise? Une intervention à la Convention en février 1794 permet peut-être de répondre par l'affirmative. À l'annonce par Maribon-Montaut «que le 11 courant, il doit être célébré une fête civique par la section des Lombards, laquelle sera terminée par la représentation qu[e] donneront les acteurs du théâtre des sans-culottes, ci-devant Molière, d'une pièce intitulée *L'Inauguration de la République française* », c'est-à-dire la sans-culottide de Bouquier, un conventionnel non identifié «observe qu'il est possible que la pièce n'ait pas de succès»¹¹⁵. Insuffisance des talents de Bouquier ou lassitude du public à l'endroit de ces pièces de circonstance, il serait présomptueux de trancher. Il reste néanmoins que l'intervention du député implique que les intentions d'une pièce républicaine ne suffisent pas à en assurer le succès et donc que la réalisation des objectifs du gouvernement de «former l'esprit public» à partir de pièces de théâtre implique une réception favorable de la part du public. Or ce public ne peut être contrôlé totalement. Pis encore, un accueil défavorable aurait l'effet inverse, c'est-à-dire la dérision du projet lui-même.

Le projet d'instruction publique de Bouquier est néanmoins le seul à franchir l'étape du décret. Il est adopté par la Convention, avec le principe de l'obligation scolaire en plus, que les partisans de Lepeletier ont fait incorporer à la dernière minute, et devient avec le décret du 29 frimaire an II (19 décembre 1793) la première loi scolaire de la République¹¹⁶. Tout sera à recommencer avec la chute de Robespierre. Mais pour le moment, suivons Bouquier lui-même à travers les *Archives parlementaires*: «L'instruction, dit-il, ne nous a paru susceptible d'être considérée que sous deux rapports: sous celui des connaissances indispensables aux citoyens, et sous celui des connaissances nécessaires à la société»¹¹⁷. Dès le projet de Lepeletier cependant, s'observe une dérive de l'instruction publique vers «l'éducation nationale», c'est-à-dire l'ambition de former un nouveau peuple, avec des «maisons d'éducation

¹¹⁴ Ibid., annexe, p. 465.

¹¹⁵ *Archives parlementaires*, 84: 544, séance du 27 février 1794.

¹¹⁶ Josiane Boulad-Ayoub, Michel Grenon, Serge Leroux, *Les Comités d'instruction publique sous la Révolution. Principaux rapports et décrets*, fascicule 1, «Condorcet et Romme», «Introduction», Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1992, p. 9.

¹¹⁷ *Archives parlementaires*, 88: 513, séance du 13 avril 1794.

nationale», des «fêtes nationales», etc. Le projet de Bouquier marque le terme de cette tangente: ce sont les sociétés populaires qui formeront la base de cette «éducation nationale», avec d'autres institutions, dont justement les théâtres, nommés à la fin de l'énumération de Bouquier: «Les véritables écoles des vertus, des mœurs et des lois républicaines sont dans les sociétés populaires, dans les assemblées de sections, dans les fêtes décadaires, dans les fêtes nationales et locales, les banquets civiques et les théâtres»¹¹⁸. L'euphorie et l'enthousiasme de Bouquier à l'égard de son programme d'éducation nationale, dont les théâtres on le voit bien, forment une part importante, n'a d'égale que son mépris pour les institutions traditionnelles:

C'est là que la jeunesse acquerra, pour ainsi dire sans travail, la connaissance de ses droits et de ses devoirs, qu'elle puisera des sentiments propres à élever son âme à la hauteur des vertus républicaines; c'est là qu'elle apprendra qu'il est grand, qu'il est beau de se dévouer pour le salut de la patrie, qu'il est sublime de mourir pour elle! Pendant le cours de notre révolution, la Société des Jacobins de Paris a produit elle seule plus d'héroïsme, plus de vertus que n'en ont offert pendant des siècles tous les établissements scientifiques de l'Europe¹¹⁹.

Plus concrètement, avant la lecture de son projet de décret, Bouquier définit les lieux où sera prodigué cet enseignement des connaissances indispensables aux citoyens et à la société; les instituteurs de santé seront dans les hospices ou maisons de bienfaisance, l'art des mines et de l'artillerie dans les places fortes, l'hydrographie dans les places maritimes, etc. Mais il ne s'agit là que du premier degré de l'instruction publique. Le dernier degré est ainsi défini dans l'article premier du projet de décret de Bouquier; le théâtre y occupe une place prépondérante: «La réunion des citoyens en assemblée de communes, de sections, et en Sociétés populaires, les théâtres, les jeux civiques, les évolutions militaires, les fêtes nationales et locales, font partie du dernier degré de l'instruction publique»¹²⁰. L'article second précise aussitôt, dans la perspective de faciliter l'exécution de l'article premier, que les églises seront saisies afin d'offrir des lieux pour la célébration des fêtes nationales et pour la représentation des pièces patriotiques¹²¹.

¹¹⁸ Ibid., p. 514-5.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., p. 515-6.

Quel a été l'impact de ce décret sur la vie théâtrale parisienne entre l'hiver 1793 et l'été 1794? La période dite de la Terreur et de la «Grande Terreur» (printemps-été 1794) a été beaucoup plus celle du Comité de salut public, que du Comité d'instruction publique. En conséquence il faudrait sans doute moins parler d'éducation que de répression. Un arrêté du Comité de salut public relatif au Théâtre-Français et à l'Opéra daté du 10 mars 1794 (20 ventôse an II), où figurent avec la mention «pour extrait» les noms de Billaud-Varenne, Collot d'Herbois, Robespierre, Couthon, C.-A. Prieur et Carnot, en témoigne éloquemment. À partir d'une délibération sur une pétition qui aurait été présentée par les sections réunies de Marat, de Mutius Scévola, du Bonnet-Rouge et de L'Unité, le Comité de salut public «arrête» en six articles des mesures qui introduisent une surveillance inédite de la vie théâtrale, tant du point de vue de la censure des pièces, de la propagande patriotique que du contrôle du public. L'article premier annonce ainsi la réouverture du Théâtre ci-devant Français (l'aile noire de la Comédie-Française) qui «sera uniquement consacré aux représentations *données de par et pour le peuple* , à certaines époques de chaque mois». Le second article définit l'aspect physique de ce théâtre rebaptisé «Théâtre du Peuple», qui sera décoré de «tous les attributs de la liberté» et prévoit la «réquisition» de tous les comédiens des divers théâtres de Paris qui, tour à tour, assureront «les représentations qui devront être données trois fois par décade». Cet arrêt réitère donc les mesures de propagande prévues par le décret du 2 août 1793 qui initialement devaient se limiter au contexte entourant, pendant un mois, la fête nationale du 10 août de l'an II.

Mais cet arrêt introduit une mesure sans précédent de contrôle des théâtres à laquelle jamais Richelieu ni même Louis XIV n'ont pensé: désormais l'accès à la salle du Théâtre du Peuple est réservé uniquement aux spectateurs munis d'une autorisation: «Nul citoyen ne pourra entrer au Théâtre du Peuple s'il n'a une marque particulière qui ne sera donnée qu'aux patriotes». Cet article 3 de l'arrêt du 10 mars 1794 constitue en quelque sorte un aveu de la part du Comité de salut public lui-même que pour qu'une pièce de théâtre ait les effets prévus, il ne suffit pas que le texte écrit par l'auteur et joué par les acteurs soit patriotique, mais aussi que le public le soit. En d'autres termes, cette censure du public, car comment qualifier autrement une mesure qui prescrit l'obtention d'une autorisation pour assister à une pièce de théâtre, illustre bien l'importance du rôle de co-auteur que nous avons attribué au public dans l'élaboration du

sens d'une pièce. Enfin, l'arrêt en question charge la municipalité de l'exécution de ces mesures inédites de répression, dont la distribution de ces «marques particulières» aux spectateurs¹²². Cet arrêt du 10 mars 1794, qui n'a jamais été considéré dans les études portant sur le théâtre révolutionnaire, appuie donc fortement notre argument selon lequel le public constitue un pôle décisif pour appréhender la pratique théâtrale. Il exprime aussi en quelque sorte le désarroi dans lequel se trouvent à ce moment les membres du Comité de Salut public: quelle est en effet la logique d'un théâtre didactique s'adressant à un public déjà converti?

Faut-il insister davantage sur cette période de «dictature absolue du Comité de Salut public» afin de montrer que la vie théâtrale parisienne a été transformée profondément par ce contexte de répression? La «Révolution est glacée» a dit Saint-Just peu après l'exécution des hébertistes et des dantonistes en avril 1794; la loi du 22 prairial an II (10 juin 1794) sur le tribunal révolutionnaire instaure une cour de justice expéditive. Le texte supprime l'instruction, tout en permettant de fonder l'acte d'accusation sur une simple dénonciation; il enlève à l'accusé les secours d'un avocat et vide l'audience de son sens en autorisant aussi les juges à ne pas entendre de témoins; deux verdicts sont possibles, l'acquittement ou la condamnation à mort: 1 500 exécutions capitales en sept semaines (entre cette loi de prairial et la chute de Robespierre), 8 000 «suspects» emprisonnés au moment du 9 thermidor¹²³. Les entrepreneurs de théâtre, les auteurs, les acteurs, le public enfin, ont bien pu se montrer patriotiques. De toute manière, et en particulier depuis la fête de l'Être suprême du 8 juin 1794, nous pourrions dire que les seuls «acteurs» autorisés à jouer un rôle dans la vie publique de cette période ont été le «triumvirat» Robespierre, Couthon, Saint-Just; Fouquier-Tinville, l'accusateur public, a joué celui du «machiniste» sur les tréteaux de la guillotine.

Si le Comité de salut public a donc joué un rôle prépondérant dans le processus d'instrumentalisation et de surveillance des théâtres sous la Terreur, le Comité d'instruction publique a néanmoins été consulté pour des questions relatives à ce que nous pourrions appeler l'aspect qualitatif des pièces de théâtre

¹²² Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome IV, annexe C de la 216^e séance du Comité d'instruction publique (21 mars 1794), p. 7.

¹²³ Chiffres fournis par François Furet, *La Révolution*, tome I, 1770-1814, Paris, Hachette, 1988, p. 252.

«données de par et pour le peuple». Un arrêté du Comité de salut public du 6 juin 1794 (18 prairial an II) a chargé expressément la Commission exécutive de l'instruction publique de «tout ce qui concerne la régénération de l'art dramatique et la police des théâtres», ainsi que l'examen des pièces tant anciennes que nouvelles¹²⁴. En exécution de cet arrêté, la Commission a publié le 23 juin 1794 une circulaire intitulée «Commission d'instruction publique. *Spectacles*» qui, en s'adressant aux directeurs et entrepreneurs de spectacles, aux autorités municipales et aux auteurs dramatiques, devait permettre de «verser dans les spectacles le premier germe de la vie politique»; les théâtres en effet sont «encore encombrés des débris du dernier régime, de faibles copies de nos grands maîtres, où l'art et le goût n'ont rien à gagner, d'intérêts qui ne nous regardent plus, de mœurs qui ne sont pas les nôtres»¹²⁵.

En dépit des velléités de régénération de l'art dramatique exprimées dans cette circulaire signée par le commissaire Payan et son adjoint Fourcade, auxquels nous reviendrons sous peu, le procès-verbal de la 268^e séance du Comité d'instruction publique, le 29 juin 1794, nous permet de rappeler ce qu'a évoqué Millin de Grandmaison dès mars 1791 en disant que le patriotisme ne suffit pas à faire le succès d'un ouvrage. Après avoir établi clairement la position de subordination du Comité d'instruction publique par rapport à celui du salut public, ce procès-verbal témoigne des limites esthétiques que rencontrent parfois les pièces patriotiques:

Un membre fait lecture d'une pièce de vers intitulée *Éloge funèbre de Barra*. Le Comité entend cette lecture avec un intérêt soutenu. Il reconnaît dans cette production de la verve et un faire poétique. Quelques réflexions sont faites sur la manière moins facile dont est amené le refrain dans quelques strophes; on observe en même temps qu'il serait sans doute peu difficile à l'auteur de faire disparaître ces imperfections, et par là de rendre la pièce digne de son talent, et de l'objet, et de la République à laquelle ce chant est consacré¹²⁶.

Ce procès-verbal offre en annexe un rapport de A.C. Thibaudeau sur la rédaction d'un recueil de pièces patriotiques intitulé *Recueil des actions héroïques et civiques des républicains français*, où nous retrouvons des critiques beaucoup plus sévères; des critiques qui sont d'autant plus significatives qu'elles proviennent de «réclamations»: «Citoyens, Plusieurs

¹²⁴ Ayoub et Grenon, CIP, tome IV, annexe B, p. 467.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ayoub et Grenon, CIP, tome IV, p. 465.

réclamations ont été faites auprès de votre Comité d'instruction publique sur la rédaction du *Recueil des actions héroïques et civiques des républicains français*. Votre comité a reconnu qu'il y en avait plusieurs de fondées, et il s'est empressé de prendre des moyens pour remplir le but que la Convention s'était proposé en décrétant ce recueil»¹²⁷. Thibaudeau, à travers son rapport, formule ensuite ces sévères critiques:

Il y a deux écueils à éviter. Une suite de faits détachés, isolés, sans aucune liaison, sans chronologie, ne peut pas fixer l'attention, élever l'âme, ni produire de grands effets. Il ne faut pas non plus que les actions héroïques soient noyées dans le luxe des mots, dans des réflexions déplacées, ou des phrases gigantesques, et que l'on voit plus dans le récit l'historien que l'héros.

Puis il propose un véritable livre de recettes à l'usage des propagandistes visiblement meilleurs patriotes que poètes: «Il est un juste milieu fixé par le goût et par des convenances généralement senties, qui consiste à attacher le coeur et à satisfaire la curiosité. Votre Comité ne s'est pas dissimulé les difficultés de les saisir; mais il s'est efforcé d'en approcher le plus près qu'il lui a été possible»¹²⁸.

On constate, quelques semaines avant la chute de Robespierre, le 6 juillet 1794, que la subordination du Comité d'instruction publique au Comité de salut public a considérablement miné les efforts des Payan et Thibaudeau: «Le Comité de salut public a pris des mesures pour que l'on ne jouât sur les théâtres que les pièces capables de propager les principes de la Révolution; en effet, ceci est du ressort du gouvernement: le Comité d'instruction publique n'a pu que lui faire passer toutes celles qui lui sont parvenues»¹²⁹. Le Comité d'instruction publique se plaint d'ailleurs du manque de ressources pour mener à bien ses projets et il est bien obligé de reconnaître la suprématie du Comité de salut public: «Mais le Comité d'instruction publique n'a aucun fonds à sa disposition; il n'a, dans l'organisation actuelle du gouvernement, aucune autorité à exercer dans cette matière; elle appartient tout entière au Comité de salut public, auquel la Convention l'a déléguée»¹³⁰.

¹²⁷ Ibid., annexe A, p. 465.

¹²⁸ Ibid., voir p. 466 pour le détail des «recettes» proposées.

¹²⁹ *Archives parlementaires*, 92: 435, séance du 6 juillet 1794.

¹³⁰ Ibid.

Outre la censure proprement dite d'une pièce dans son intégralité, la représentation gratuite de pièces républicaines et la distribution de «marques particulières» aux spectateurs, le contrôle qu'a exercé le Comité de salut public sur la vie théâtrale pendant la période de la Terreur s'exprime aussi par les modifications imposées à certaines répliques d'une pièce afin de la rendre conforme au goût du gouvernement. Dans un article intitulé «Voltaire revu et corrigé par la Révolution française: le cas de *La Mort de César*», Muriel Usandivaras-Mili s'est attaché à cette pratique. L'auteur inscrit d'abord celle-ci dans le contexte du «vandalisme révolutionnaire» exercé sur le patrimoine de l'Ancien Régime (destruction des tombeaux de St-Denis, suppression des armoiries sur les grilles, frontons, etc.), mais lui apporte des nuances en soulignant que malgré toutes les modifications imposées au texte de la pièce *La Mort de César* de Voltaire, cette pratique de réécriture de certaines répliques a contribué à assurer la pérennité de la pièce en question tout en permettant à un «nouveau public» de la découvrir¹³¹. Il s'agit pour le gouvernement révolutionnaire, depuis le décret du 2 août 1793 particulièrement, de faire disparaître des pièces de théâtre tout ce qui est susceptible de rappeler le passé «méprisable» de l'Ancien Régime. Les titres de noblesse attribués à un personnage ou simplement mentionnés dans le dialogue, l'usage de «monsieur» ou de «madame», le vouvoiement, etc. ont été purgés lors des reprises de textes classiques des Corneille, Racine et Voltaire. Nous pouvons donc appréhender les censeurs du Comité de salut public, tel que Gohier dans le cas de Voltaire, comme de véritables co-auteurs de ces pièces classiques: cette pratique se traduisant par la suppression de certains mots et la réécriture partielle ou totale de la pièce.

Dans le cas de *La Mort de César*, une pièce jouée pour la première fois en 1743, Gohier a effectué une réécriture partielle (son intervention globale se traduisant par la modification de très exactement 15.6% de la pièce), mais qui entraîne un résultat diamétralement opposé à celui de Voltaire. En effet, chez Voltaire, un long discours d'Antoine faisant appel aux bons sentiments des Romains devait lui permettre de désigner les assassins de César à la vindicte

¹³¹ Muriel Usandivaras-Mili, «Voltaire revu et corrigé par la Révolution française: le cas de *La Mort de César*», *L'Homme et la Nature*, tome X, publié sous la direction de Josiane Boulad-Ayoub, Michel Grenon et William Kinsley, 1991, p. 222. Voir aussi à ce sujet Roger Barny, «Le théâtre de Voltaire dans la Révolution française (août 1789 - septembre 1793)», 115e congrès national des Sociétés Savantes, *Histoire de la Révolution française*, Avignon, 1990, p. 171-98.

publique. Au contraire dans la pièce réécrite par Gohier, Antoine devient coupable de vouloir prendre la place de César: le travail du censeur a pour objet de montrer que la seule mort de César ne suffit pas à supprimer définitivement la tyrannie et que les républicains doivent donc rester vigilants. La pièce, au lieu de se terminer par l'annonce du châtiement de Brutus, s'achève par la mise en scène d'une statue de la liberté aux pieds de laquelle Brutus expire en adressant une prière à la liberté¹³². *La Mort de César* de Gohier a tenu l'affiche pour une douzaine de représentations, dont quelques unes gratuites, ce qui fait dire à l'auteur que cette «purge» a contribué à diffuser malgré tout l'oeuvre de Voltaire. Au lendemain du 9 thermidor le texte de Voltaire a été intégralement repris; le discours d'Antoine dénonçant Brutus a été de nouveau applaudi, tandis que Brutus et ses complices se sont fait huer¹³³. Si c'est en 1793, donc avec les modifications de Gohier, que *La Mort de César* a obtenu le plus de représentations, il faut souligner que les subventions gouvernementales y ont sans doute joué un rôle important; les entrepreneurs du théâtre pouvant ainsi se passer en quelque sorte de l'approbation du public qui de toute manière, comme on l'a vu, a été lui-même «censuré».

Il s'avère important de souligner qu'avant même la fin de la Terreur et la chute de Robespierre le 27-28 juillet 1794, ce processus d'instrumentalisation de la culture a suscité des protestations au sein même du Comité d'instruction publique. Les «observations de quelques patriotes sur la nécessité de conserver les monuments de la littérature et des arts», après avoir souligné l'intention «fort sage» de la Convention de «poursuivre [l]es monstres hideux [de la féodalité et de l'esclavage] jusque dans leurs derniers retranchements», effectuent cette mise en garde: «Mais prenons garde de faire plus que n'a voulu le législateur: il a porté une loi populaire, une loi bienfaisante; gardons-nous de faire une loi barbare, une loi...destructive des monuments des sciences et des arts». Ces «patriotes», en passant en revue les principaux écrivains français (Fénelon, Racine, Molière, Boileau, Lafontaine, Voltaire) dont l'oeuvre sera mutilé, à la fois au niveau du contenu et à celui de la matérialité du livre, dépouillé de tous les ornements royaux, «les fleurs de lis que les relieurs ont presque constamment employées pour ornements», s'insurgent contre ces mesures

¹³² Usandivaras-Mili, «Voltaire revu et corrigé par la Révolution française: le cas de *La Mort de César*», p. 219, pour le détail des interventions de Gohier qui conduisent à ce dénouement inédit.

¹³³ Ibid., p. 221.

qualifiées de fanatiques: «En vérité, nous ressemblerions un peu trop à ces chrétiens fanatiques qui, dans les premiers siècles de l'Église, détruisaient les précieux ouvrages des Phidias, des Praxitèle, des Protogène, parce qu'ils représentaient des Apollon, des Cybèle, des Jupiter et autres dieux du paganisme»¹³⁴.

La dénonciation la plus éloquente de ce «vandalisme révolutionnaire» en ce qui concerne le théâtre figure dans la *Gazette Nationale* ou *Le Moniteur Universel*, du 25 juillet 1794. Elle provient de deux membres du Comité d'instruction publique dont nous avons déjà parlé, le commissaire Payan et son adjoint Fourcade, dans un rapport non daté, mais qui pourrait bien être antérieur à sa publication dans *Le Moniteur* ¹³⁵. Nous insisterons sur deux aspects de cette dénonciation: d'abord la date qui, quelle qu'elle soit précède la chute de Robespierre, ce qui est très significatif dans la mesure où on a pu dater généralement du lendemain de la réaction thermidorienne uniquement les dénonciations des excès de la Terreur et du terrorisme¹³⁶; ensuite, l'expression ironique de «l'hébertisme des arts» pour qualifier les tentatives d'instrumentalisation des arts. Il s'agit d'un rapport qui s'intitule: «Rapport sur les corrections de l'opéra de *Castor et Pollux*; paroles de Bernard, musique de Candeille». Le ton de la dénonciation des mutilations qu'a subies cet opéra aux mains des censeurs de cette période est donné dès les premières lignes: «L'ignorance, la grossièreté, la barbarie, enfin tout ce qu'on peut appeler l'hébertisme des arts, marchaient à la contre-révolution par l'abrutissement de la pensée, comme l'hébertisme politique par les complots, le désordre et le meurtre».

En dépit du fait que l'accusation de la faction «hébertiste» ou «ultra-révolutionnaire», quatre mois après leur exécution, ne soit pas audacieuse, celle de la pratique de la réécriture des pièces de théâtre qui se poursuit après l'exécution de «cet homme [Hébert], dont le surnom seul fut une platitude révoltante», mérite d'être soulignée. D'ailleurs, Payan et Fourcade ne parlent

¹³⁴ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome III, 193^e séance du 3 février 1794, annexe C, p. 272-3. Ces «patriotes» ne sont pas identifiés.

¹³⁵ Voir Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome IV, p. 470, où est précisé qu'il arrive fréquemment au *Moniteur* de publier un rapport ou discours avec un retard d'une ou deux décades.

¹³⁶ À telle enseigne, que Hallays-Dabot a cru que le rapport de Payan contenant cette virulente dénonciation est postérieur au 9 thermidor. Ayoub et Grenon ont souligné l'erreur de cet historien. Voir la «Table générale alphabétique et analytique», fascicule II, M à Z, p. 770.

pas tant d'Hébert lui-même qui aurait effectué des corrections sur le texte de *Castor et Pollux*, mais bien d'un correcteur, qui n'est pas identifié, dont le travail, «en supprimant les titres de princes et de rois», a produit des résultats pour le moins incongrus. «Croit-on que c'est sur le plus beau morceau du poème, sur l'éloge de cette amitié, qui est le ressort de l'action et le noeud de l'intrigue, que le correcteur a dirigé sa faux scythe et vandale?». Payan et Fourcade donnent ensuite l'exemple des vers originaux «L'amour te laisse la constance | Et tu serais la volupté | Si l'homme avait son innocence» transformés en «Qui suit les lois avec constance | Ne connaît d'autre volupté | Que celle de la bienfaisance». L'indignation des auteurs de ce rapport est en effet compréhensible: «Quel style! quelle incohérence d'idées! Mais correcteur barbare, tu n'as donc pas lu, tu n'as pas du moins entendu celui que tu mutiles!»¹³⁷.

Payan et Fourcade retournent ensuite l'intention du correcteur d'honorer la raison contre lui-même et affirment la souveraineté du «goût et du bon sens» au théâtre: «Les premières lois qu'il faut respecter dans un drame, sont celles du goût et du bon sens; et certes elles auraient dû t'apprendre que tu ne pouvais plus mal servir la raison que de placer là son éloge». Ces membres du Comité d'instruction publique concluent leur rapport en généralisant cette critique virulente de «l'Hébertisme des arts», qui ne s'applique évidemment pas seulement au cas de *Castor et Pollux*: «On se rappelle d'ailleurs que le mot de *raison* ne fut jamais plus vide de sens, que quand certaines gens nous en fatiguèrent les oreilles», et en appelant la restitution du texte original: «En voilà trop pour faire comprendre le ridicule, l'extravagant de cette substitution.[...] À son défaut, la commission chargée des monuments des arts, pour sauver le génie de Bernard et l'intention morale de son poème, doit rendre à Castor l'expression de sa vive amitié, à l'ouvrage son intérêt, au public les charmes du texte original, l'avantage d'une leçon utile, l'exemple enfin d'une vertu à l'ordre du jour»¹³⁸. Les propos de Payan et Fourcade dans ce rapport de juillet 1794 rappellent singulièrement ceux tenus par Millin de Grandmaison dans *La Chronique de Paris* en mars et septembre 1791 qui a dénoncé, le premier peut-être, «ces déclamations sans intérêt où l'on répète trois cents fois les mots de citoyens et de libertés».

¹³⁷ *La Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, Septidi 7 Thermidor, l'an 2e, (vendredi 25 juillet 1794, vieux style), n° 307, p. 1.

¹³⁸ Ibid.

Thermidor et la fin de la Terreur

Est-ce que la réaction thermidorienne, si elle marque la fin de «la terreur à l'ordre du jour», marque aussi la fin, non pas de la vertu, mais plutôt de cette pratique de réécriture des pièces par le gouvernement républicain? Un arrêt du Comité d'instruction publique, retranscrit dans le procès-verbal de la séance du 8 septembre 1794, annonce bien qu'«en attendant que la section des théâtres ait présenté un système de législation sur les spectacles, la Commission exécutive n'exercera aucune censure préalable sur les pièces qui devront être représentées»¹³⁹. Pourtant dès le 10 septembre 1794 le même Comité «arrête que le Comité des artistes du théâtre de la rue Favart [Opéra-Comique national, ci-devant Théâtre Italien] lui communiquera sur-le-champ le manuscrit de la pièce *Arabelle et Vascos* »¹⁴⁰. En outre les comptes rendus des journaux témoignent bien de la persistance de cette pratique de censure que constitue la réécriture de certaines répliques. L'opéra-comique *Le Déserteur* de Sedaine, grand succès du Théâtre-Italien sous l'Ancien Régime comme nous l'avons vu, a été repris à l'Opéra-Comique national le 16 septembre 1794 avec quelques modifications mineures:

Le 16, les artistes de ce théâtre ont remis sur la scène l'opéra du *Déserteur*, paroles de Sedaine, musique de Monsigny, après avoir fait faire à quelques endroits du poème des changements que nécessitaient les circonstances.[...] Ces changements consistent seulement en la substitution des mots de REPRÉSENTANTS DU PEUPLE et d'une CITOYENNE, aux mots de ROI et de la DUCHESSE¹⁴¹.

Il s'agit de changements mineurs certes, que les artistes ont «fait faire», et s'ils ne modifient pas autant le sens de la pièce que dans le cas de *La Mort de César* de Gohier, ils témoignent néanmoins de la persistance d'un contrôle politique exercé sur le théâtre après thermidor. Plusieurs autres compte rendus de représentations au Théâtre de l'Opéra-Comique national et ailleurs en témoignent.

¹³⁹ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome V, p. 14.

¹⁴⁰ Ibid., p. 17. Voir sur cette pièce le chapitre second de cette thèse p. 91-2.

¹⁴¹ *Journal des théâtres et des fêtes nationales*, 57 (13 octobre 1794): 454.

La dénonciation la plus éloquente de cette pratique provient de Marie-Joseph Chénier qui, dans un rapport présenté au nom du Comité d'instruction publique le 18 octobre 1794 à la Convention, stigmatise l'oppression des artistes, dont les gens de théâtre, exercée par le «joug sanglant de Robespierre»:

Une commission sage, éclairée, laborieuse, amie de la philosophie, et par conséquent des hommes puisque la philosophie les rend meilleurs, a remplacé cette commission imbécille [sic] et conspiratrice qui, sous le joug sanglant de Robespierre, organisait avec tant de soin l'ignorance et la barbarie. Il faudra bien encore épurer la commission temporaire des arts, et y porter comme en triomphe ces artistes célèbres et opprimés, qui n'avoient commis d'autre délit que d'avoir offensé, par des succès mérités, l'orgueil d'un rival basement jaloux; il faudra écarter cette foule de petits intrigans sans moyens, qui cultivoient les arts pour les avilir, qui luttoient contre le talent avec la calomnie, qui, sous le règne des triumvirs, obstruoient les avenues du comité de Salut public, obtenoient sans peine des réquisitions qu'on refusoit au vrai mérite, sollicitoient, mettoient en mouvement toutes les autorités constituées pour faire imprimer leurs brochures, pour faire graver leur dessins et leur musique, pour faire chanter leurs vaudevilles, pour faire représenter leurs pièces de théâtre, et qui, vrais dilapidateurs de la fortune du peuple, ne rougissoient pas d'élever, aux frais de la République étonnée, des monuments d'ignominie pour la littérature et les arts de la République¹⁴².

Chénier évoque ici le problème bien connu des régimes autoritaires, où l'art devient bureaucratisé. La censure extrême conduit à la stérilité et elle compromet elle-même ainsi l'efficacité de la propagande; comme l'a remarqué Jouhaud, l'efficacité de la persuasion dépend de sa capacité à se dissimuler. Le ressentiment de Chénier, l'un des premiers à avoir dénoncé dans sa pièce *Charles IX* en 1789 les abus d'un pouvoir arbitraire et lui-même victime lors de la Terreur de ces «petits intrigans» qui ont refusé sa pièce *Timoléon*, est exacerbé. Il correspond à l'état d'esprit de cette période qui suit la chute de Robespierre; Robespierre le tyran, le «nouveau Catilina», le «monstre sanguinaire», etc.¹⁴³. Avec le courroux de Chénier auquel la «réaction» de thermidor offre l'occasion de s'épancher, avec ces passions politiques exacerbées, est perceptible ce bilan en forme de constat d'échec de la politique jacobine, ou plutôt robespierriste, de l'instrumentalisation des arts à des fins politiques partisans. Le bilan, c'est la mutilation des arts - la «hache» du Comité de salut public qui a retranché des répliques aux pièces de théâtres -, c'est l'organisation de «l'ignorance et de la barbarie» permise par la dilapidation

¹⁴² *Archives parlementaires*, 99: 259-60, séance du 18 octobre 1794.

¹⁴³ Voir à ce sujet le chapitre premier intitulé «Robespierre-roi...» de Bronislaw Baczko, *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, p. 15-56.

«de la fortune du peuple». Ce n'est pas l'inexistence des arts et du théâtre pendant la Terreur qui est dénoncée par Chénier, mais bien sa présence instrumentalisée pour laquelle ont été englouties des fonds publics.

Le véhément réquisitoire de Chénier n'épargne pas davantage les fêtes nationales, «chargées d'oripeaux civiques et de guenilles à prétention», dirigées par le «despotisme des imaginations bizarrement stériles et du caprice en délire». On peut s'en douter, l'organisation des fêtes révolutionnaires, dont l'apothéose est certainement la fête de l'Être suprême donnée le 8 juin 1794 moins de deux mois avant la chute de Robespierre, a été onéreuse, tout comme la représentation de ces pièces républicaines sur les différents théâtres parisiens qui ont été dédommagés intégralement aux «frais de la République». Chénier les dénonce également:

Les sages réflexions présentées dans cette tribune ont fait sentir qu'il fallait renoncer à ces processions éternelles, qui consomment une journée entière, qui fatiguent le peuple sans l'amuser, et qui ne peuvent avoir de motif raisonnable que lorsque l'objet de la fête est de porter au Panthéon la cendre triomphante d'un grand homme. On a senti également qu'il falloit, au moins pour l'instant, renoncer à ces représentations scéniques qui, ne pouvant occuper qu'une très petite portion du peuple, et qui, répétées abusivement sur tous les théâtres de France, n'ont fait que donner aux entrepreneurs de ces théâtres l'occasion de réclamer des indemnités dont la somme devient chaque jour plus effrayante¹⁴⁴.

Chénier sait de quoi il parle, sa pièce *Caius Gracchus* étant du nombre de celles qui ont été représentées aux frais de la République à partir du décret du 2 août 1793; c'est «pour l'instant», dit-il, que l'on doit renoncer à cette pratique, car elle a été «répétée abusivement», et surtout parce qu'elle entraîne des coûts «effrayants». C'est donc au nom de la liberté, au nom de la régénération des arts, au nom du goût et au nom de la sauvegarde des fonds publics, que Chénier préconise l'abandon de cette instrumentalisation des arts, dont le théâtre. Il est difficile, après ce réquisitoire qui recoupe de nombreux témoignages contemporains dont nous avons déjà parlé au chapitre second - notamment ceux de Grimod de la Reynière dans le *Censeur dramatique* -, de croire au succès de la politique de propagande par le théâtre. Est-ce que pour autant le théâtre au lendemain de thermidor recouvre la liberté promise par le décret de janvier 1791? Les comptes rendus indiquent que non, quoiqu'une plus grande liberté

¹⁴⁴ *Archives parlementaires*, 99: 260, séance du 18 octobre 1794.

par rapport à la période de la Terreur soit réelle, par exemple pour le théâtre de l'Opéra-Comique national:

Les artistes de ce théâtre ont remis, depuis quelque tems, des pièces de leur ancien répertoire lyrique, avec des changements à celles qui en étaient susceptibles, selon les circonstances, et sans changement à celle qui n'en exigeaient pas. On doit leur savoir gré de la remise de ses ouvrages, qui, pour la plupart, étaient en possession de plaire, par des sujets intéressants et par d'agréable musique, dans un moment sur-tout où la disette de bons ouvrages nouveaux se fait sentir à ce théâtre, comme à tous les autres¹⁴⁵.

Ainsi, des «changements», donc une censure, sont encore effectués sur les pièces de théâtre par les autorités politiques. En outre des pièces de théâtre sont également encore censurées dans leur intégralité, comme *Raoul, sire de Créqui* (Monvel), annoncé le 29 novembre 1794 à l'Opéra-Comique, mais interdit de représentation par un arrêt du Comité de sûreté générale; ce qui donne lieu d'ailleurs à une polémique entre ce comité et le Comité d'instruction publique qui, un peu comme avant la Terreur, se renvoient la balle:

La Commission d'instruction publique donne lecture d'une lettre du Comité de sûreté générale, en date du 9 frimaire [29 novembre 1794], qui paraît l'inculper relativement aux pièces qui se donnent en ce moment sur les théâtres de Paris. Le Comité nomme les citoyens Boissy et Massieu pour se transporter au Comité de sûreté générale et lui faire sentir que la surveillance du Comité et de la Commission d'instruction publique n'est que morale, tandis que celle de la police appartient exclusivement au Comité de sûreté générale¹⁴⁶.

Cette polémique entre le Comité de sûreté générale et le Comité d'instruction publique permet à ce dernier de réitérer les dénonciations de «l'ignorance et de la barbarie» prononcées par Chénier en octobre 1794, par le biais par exemple d'un «troisième rapport sur le vandalisme» par Henri Grégoire, le 14 décembre 1794: «On doit être encore effrayé de la rapidité avec laquelle, au moment de tout régénérer, les conspirateurs démoralisaient la nation et nous ramenaient par la barbarie à l'esclavage»¹⁴⁷; et de Chénier, encore une fois qui revient à la charge le 3 janvier 1795, dans un rapport fait à la Convention nationale au nom du Comité d'instruction publique:

¹⁴⁵ *Journal des Théâtres et des fêtes nationales*, 87 (12 novembre 1794): 693.

¹⁴⁶ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome V, 34^{se} séance du 10 frimaire an III (30 novembre 1794), p. 218. Voir aussi la note 582, fascicule II, p. 592.

¹⁴⁷ Ibid., pièces annexes, p. 240.

Citoyens représentants, vous avez jeté un coup d'oeil sur les sciences et sur les arts; vous avez vu la République, longtemps dominée par d'ambitieux ignorants, tomber peu à peu dans une honteuse barbarie, qui bientôt eût ressuscité l'ancien despotisme; et vous avez dit: Cet opprobre ne subsistera plus, la nation française sera libre et éclairée; l'oligarchie de l'absurdité verra briser son sceptre sanglant, les belles-lettres reprendront leur éclat, les arts consolateurs relèveront leur tête chancelante; car on sert son pays en l'éclairant: les hommes qui font faire un pas à la raison publique sont aussi les défenseurs de la patrie¹⁴⁸.

À la lumière de ces rapports, il semble bien que s'annonce l'abandon par la Convention de sa politique d'instrumentalisation des arts, mais nous retrouvons néanmoins la persistance de cette pratique, par exemple, lors de la fête du 2 pluviôse an III, anniversaire de l'exécution de Louis XVI le 21 janvier 1795, où «Les artistes dramatiques sont invités à donner le soir des pièces de théâtre propres à compléter l'effet sentimental de cette journée mémorable»¹⁴⁹. Mais l'unanimité sur l'efficacité de ces mesures n'est plus possible, comme en témoigne l'intervention du député Tallien à la Convention lors de cette même séance du 15 janvier 1795:

Tous les plans qui vous ont été présentés jusqu'ici me paraissent inexécutables; je ne sais pourquoi on veut nous ramener à cette manie ridicule de parcourir les rues, et de se montrer en procession, surtout dans la saison rigoureuse où nous sommes. Que ne propose-t-on aussi d'élever des décorations, des statues, de traîner des chars de triomphe? Ces vaines cérémonies, créées par Robespierre pour essayer sa puissance, doivent être rejetées. La joie, les cris d'allégresse ne se commandent pas; on ne rit pas à volonté: le peuple ne peut manifester ses sentiments à un moment déterminé de la cérémonie¹⁵⁰.

Le même député Tallien défendra en revanche l'idée d'une fête nationale pour célébrer la chute de Robespierre le 9 thermidor an III. Au député Legendre qui a objecté que «ce serait donner trop d'importance à un misérable, et que les complices de Robespierre, sur le sort desquels la Convention n'avait pas encore prononcé, avaient au moins autant d'expérience que lui dans la scélératesse», il répond que «la fête proposée serait celle du triomphe de la justice»¹⁵¹.

¹⁴⁸ Ibid., pièces annexes, p. 305. La Convention nationale, après avoir entendu ce rapport de Chénier, décrète une indemnisation à divers artistes, hommes de lettres et de science. Cf. p. 308-9 pour la liste

¹⁴⁹ Ibid., pièces annexes, Convention nationale, séance du 26 nivôse an III (15 janvier 1795), p. 338-9.

¹⁵⁰ Ibid., p. 340.

¹⁵¹ Ibid., pièces annexes, Convention nationale, séance du 2 pluviôse an III (21 janvier 1795), p. 357. Voir Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome VI, p. 297- 299, pour le décret de messidor an III «sur la célébration de la fête de la journée du 9 thermidor», et aussi, p. 342,

Sans pouvoir parler de l'abandon complet de la politique d'instrumentalisation des arts lors de la période dite thermidorienne, les critiques formulées notamment par les membres du Comité d'instruction publique et aussi par des députés comme Tallien font en sorte que la réactivation des mesures de propagande de l'an II est sérieusement compromise. Si une forme de censure est également maintenue, comme en témoignent des comptes rendus de pièces de théâtre où on «fait disparaître tout ce qui tenoit à la féodalité»¹⁵², un relâchement de cette censure est également perceptible, que ce soit par exemple par le fait que des théâtres, comme l'Opéra-Comique national, obtiennent l'autorisation de représenter des pièces interdites sous la Terreur:

Les Détenus avoient été précédés de *L'Amant jaloux*, excellente comédie d'Hèle et de Grétry; l'on a donné depuis *Tom-Jones*, opéra de Poinsinet et Philidor. Il paroît que l'on va remettre *Le Sorcier* et *Le Maréchal-Ferrant*. Nous jetterons un coup d'oeil sur la remise de ces ouvrages, et sur les richesses dramatiques que s'empressent de déployer depuis le 9 thermidor les artistes de l'opéra-comique national de la rue Favart; en attendant, nous les remercions de leur activité, de leur zèle, et sur-tout de leur choix. Que les autres suivent leur exemple, et bientôt l'on verra se dissiper les nuages qui obscurcissent encore l'horizon de la littérature¹⁵³.

Ceci n'empêche pas pour autant la représentation de pièces de circonstance, telle *On Respire*, donnée le 9 mars 1795 à l'Opéra-Comique national¹⁵⁴. Les critiques se montrent toujours aussi sévères sur ces pièces de circonstance, mais plusieurs d'entre eux, sous le Directoire, partagent cette idée que la chute de Robespierre annonce un éclaircissement de l'horizon de la littérature. Pierre Claude François Daunou, à qui il revient de clore, au moins provisoirement en attendant Napoléon, les longs débats sur l'instruction publique et l'éducation nationale qui ont scandé la tourmente révolutionnaire depuis 1791, dira au nom de son comité dans un rapport daté du 15 octobre 1795 que

pour des considérations sur Rouget de Lisle qui a composé à cette occasion un *Hymne dithyrambique sur la conjuration de Robespierre et la révolution du 9 thermidor*.

¹⁵² Compte rendu de la pièce *Albert ou le service récompensé* de Sedaine, musique de Grétry jouée le 7 décembre 1794 au théâtre de l'Opéra-Comique national, dans *Le Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, 16 (12 janvier 1795): 241-3.

¹⁵³ *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, 2 (24 février 1795): 17.

¹⁵⁴ Voir le compte rendu de cette pièce dans *Le Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, 7 (13 mars 1795): 103-5; le critique remarque que «le titre annonçoit une intrigue piquante; mais l'auteur [Tissot pour les paroles, Kreutzer pour la musique] est bien éloigné d'avoir tiré parti de son sujet».

Les lettres ont suivi, depuis trois années, la destinée de la Convention nationale. Elles ont gémi avec vous sous la tyrannie de Robespierre; elles montaient sur les échafauds avec vos collègues; et, dans ces temps de calamités, le patriotisme et les sciences, confondant leurs regrets et leurs larmes, redemandaient aux mêmes tombeaux des victimes également chères. Après le 9 thermidor, en reprenant le pouvoir et la liberté, vous en avez consacré le premier usage à la consolation, à l'encouragement des arts¹⁵⁵.

Optimiste, Daunon conclut ainsi son long rapport: «Oui, c'est aux lettres qu'il est réservé de finir la Révolution qu'elles ont commencée, d'éteindre tous les dissentiments, de rétablir la concorde entre tous ceux qui les cultivent: et l'on ne peut se dissimuler qu'en France au XVIII^e siècle, et sous l'empire des lumières, la paix entre les hommes éclairés ne soit le signal de la paix du monde»¹⁵⁶.

Mais avant même que Napoléon ne se prononce contre ce projet des Lumières réaffirmé par Daunou en octobre 1795, l'optimisme de ce dernier semble avoir été compromis: «L'horizon se rembrunissant tout-à-coup» dit Grimod de la Reynière à propos de la fermeture d'un théâtre en 1797¹⁵⁷. *Le Courrier des spectacles* parle de l'opéra *Montano et Stéphanie*, «suspendu par ordre supérieur», mais qui a été néanmoins redonné au théâtre de l'Opéra-Comique national «avec une grande affluence»¹⁵⁸. La liberté des théâtres promise par le décret du 13 janvier 1791 a parcouru pour le moins laborieusement son chemin.

Est-ce que le coup d'État du 18 brumaire constitue une rupture décisive dans l'histoire de la vie théâtrale? Michael Polowetzky, dans son étude *A Bond Never Broken. The Relations between Napoleon and the Authors of France*, relativise ce que l'on pourrait croire spontanément, à savoir l'asservissement total du théâtre exprimé par une censure impitoyable et une propagande de tous les instants. Tout en reconnaissant que Bonaparte ait cherché à contrôler le théâtre en y sondant d'abord l'opinion du public, en cherchant par la suite à la former ou encore en censurant proprement certaines pièces hostiles à son régime, l'auteur montre qu'il a entrepris d'être à la fois le censeur et le mécène

¹⁵⁵ Ayoub et Grenon, CIP, Convention, tome VI, pièce annexe, p. 615.

¹⁵⁶ Ibid., p. 620.

¹⁵⁷ *Le Censeur dramatique*, 10 (17 octobre 1797): 3.

¹⁵⁸ *Le Courrier des spectacles*, 790 (22 avril 1799): 2. «Le succès a été aussi complet qu'à la première représentation», précise le compte rendu.

de l'art dramatique en France. C'est pour cette raison, affirme Polowetzky, que Bonaparte n'a jamais pris d'«action violente» contre la dissidence au théâtre, que peu d'auteurs dramatiques ont souffert de sa censure et qu'en définitive, en dépit de certains efforts de propagande théâtrale, la vie des théâtres à Paris sous Bonaparte n'a jamais expérimenté de mesures comparables à celles qui ont sévi sous la Terreur¹⁵⁹.

L'auteur en insistant sur les ambitions de mécène de Bonaparte - le titre «a Bond Never Broken» évoque ce lien de réciprocité entre les arts et Bonaparte -, considère que le contrôle exercé par son gouvernement doit être mis en perspective avec les mesures prises à la même époque dans les pays dits libéraux, comme l'Angleterre, si bien que la France napoléonienne n'apparaît pas au niveau du théâtre comme plus asservie que les autres pays européens. Peut-être pourrions-nous dire de Bonaparte, qui deviendra bientôt Napoléon, ce que Couton a dit à propos de Richelieu, c'est-à-dire qu'une réputation de mécène et de connaisseur convient bien à un homme d'État et cela d'autant plus qu'il conduit une politique brutale et discutée.

¹⁵⁹ Michael Polowetzky, *A Bond Never Broken. The Relations between Napoleon and the Authors of France*, Cranbury, Associated University Press, 1993, p. 60-1.

Conclusion

Bien entendu le Théâtre-Italien n'est qu'un théâtre parmi d'autres à Paris entre 1770 et 1799. Une recherche pourrait être entreprise sur chacun des autres théâtres, une trentaine pendant la décennie révolutionnaire, afin d'apprécier l'importance du rôle de la pratique théâtrale en général dans la culture politique parisienne de cette période. Nous ne procéderions pas autrement pour la conduire.

C'est sans doute l'étude des seuls documents officiels, au détriment d'une appréhension adéquate de la nature de la pratique théâtrale, qui sollicite l'argument exprimé par une majorité d'historiens et d'historiennes selon lequel le théâtre révolutionnaire, en particulier, a exercé avec succès une fonction didactique ou pédagogique-politique. L'argument de cette thèse, appuyé notamment par une analyse rigoureuse des comptes rendus de représentations théâtrales, souhaite nourrir le débat historiographique à ce sujet en affirmant le contraire. La prise en compte de ces sources, les seules qui nous permettent de reconstituer historiquement les moments éphémères que sont les représentations théâtrales, constitue ici une originalité importante de ce travail que ne pourront ignorer désormais les chercheurs s'attachant à la pratique du théâtre.

Cette thèse a souhaité définir le rôle du Théâtre-Italien dans la culture politique parisienne entre 1770 et 1799, de Maupeou à Bonaparte. À partir de la problématique des mutations de la culture politique, nous avons posé deux hypothèses selon lesquelles le théâtre, d'une part, joue un rôle positif, celui d'être un lieu de débat politique immédiat, au sens de débat non médiatisé par les instances dites représentatives que sont la presse et les tribunes publiques. D'autre part le théâtre, selon la seconde hypothèse, joue un rôle négatif en ce sens qu'il ne constitue pas un instrument de propagande adéquat.

Nous aimerions souligner tout d'abord que la pertinence de la question que nous avons posée s'est révélée être accrue à mesure que nous conduisions notre analyse des sources. Une citation des *Mémoires* de Jean-François Marmontel, cet auteur important du Théâtre-Italien, nous permettra d'évoquer une dernière fois cette problématique:

C'est une vérité connue qu'aucun peuple ne se gouverne; que l'opinion, la volonté d'une multitude assemblée n'est jamais ou presque jamais qu'une impulsion qu'elle reçoit d'un petit nombre d'hommes, et quelquefois d'un seul, qui la fait penser et vouloir, qui la meut et qui la conduit. Le peuple à ses passions; mais ces passions, comme endormies, attendent une voix qui les réveille et les irrite. On les a comparées aux voiles d'un navire, lesquelles resteraient oisives et flottantes si quelque vent ne les enflait. Or on sait qu'émouvoir les passions du peuple fut de tout temps l'office de l'éloquence de la tribune; et parmi nous, la seule école de cette éloquence populaire était le barreau. Ceux même qui dans la plaidoirie n'en avaient pris que la hardiesse, les mouvements et les clameurs avaient sur le vulgaire un très grand avantage. Une raison froide, un esprit solide et pensant auquel l'abondance et la facilité de l'élocution manqueraient au besoin, ne tiendrait pas contre la véhémence d'un déclamateur aguerri¹.

Marmontel souligne ici l'importance des enjeux du discours dans le contexte d'une société qui entreprend de redéfinir sur des bases inédites sa structure politique, économique, culturelle, intellectuelle; bref l'ensemble des pratiques qui définissent sa manière d'être dans l'espace et le temps. Notre cadre chronologique s'est imposé précisément à partir du postulat que la société occidentale entre 1770 et 1799 a connu un *moment* intense de redéfinition: un ordre cru déjà éternel a été remis en question. «L'exemple tout récent de l'Amérique septentrionale», dit Marmontel encore dans ses *Mémoires*, «rendue à elle même par son propre courage et par le secours de nos armes, nous était sans cesse vantée»; ce «spectacle de liberté», poursuit-il, «avait droit d'exciter en nous des mouvements d'émulation»². La métaphore de «spectacle», chez cet auteur dramatique qui compare plus loin la tribune de la salle des assemblées générales des trois ordres à Versailles en 1789 à un «théâtre» et les députés à des «acteurs», n'est certes pas innocente³. La question que nous avons posée ne l'est pas davantage.

Afin d'y répondre nous avons cherché, dans la structure même de notre thèse, à mettre en relief la spécificité de la pratique théâtrale entendue comme fait et discours social. Le chapitre premier a offert un panorama illustrant les mutations mais surtout, globalement, l'importance dans l'histoire de l'Europe moderne de cette pratique, qui a été négligée par les historiens «tout court» si

¹ Jean-François Marmontel, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1999 (1807), livre XIV, p. 403-4.

² Ibid., livre XIII, p. 393.

³ Ibid., p. 401.

l'on considère l'attention accordée à la culture écrite. Certes le théâtre participe à cette culture écrite. Le chapitre second en a fait son objet. Le trait marquant que dessine son analyse, à savoir la politisation du répertoire du Théâtre-Italien à partir de l'avènement de Louis XVI, confirme l'existence de ce processus de «politisation de la sphère publique littéraire» mis au jour par les historiens de la culture politique.

Le chapitre troisième, en s'attachant au pôle et au rôle des acteurs et des actrices dans la configuration du sens d'une oeuvre théâtrale, a quitté la sphère proprement littéraire du théâtre. Il a souligné l'écart existant entre le sens d'une pièce écrite par un auteur et le sens de cette même pièce jouée par des acteurs et des actrices. Nous avons montré puis expliqué cet écart principalement par l'absence de metteur en scène qui confère au jeu du comédien, à travers son langage verbal et corporel, une autonomie certaine. Ce fait contribue d'une manière décisive à offrir un premier élément de réponse à notre question: comment en effet contrôler le discours, au sens large, du comédien? Le caractère éphémère de ce discours, sa complexité et son instabilité, font en sorte qu'il s'avère être très ardu de le contrôler et ce tant du point de vue de l'auteur que des autorités politiques, comme d'ailleurs de celui de l'historien. Notre étude basée sur l'analyse de comptes rendus de représentation ainsi que sur les traités théoriques portant sur l'art du comédien nous a permis de constater que la scène s'offre comme un lieu de débat politique immédiat. Le politique surgit de la bouche et des gestes des acteurs et des actrices sans que l'on puisse les assujettir d'une manière décisive: ils sont des co-auteurs de la pièce. L'implantation du metteur en scène au XIX^e siècle peut être pressentie par la mutation, que nous avons observée à la fin de notre période, que constitue l'élaboration de pièces à «grands spectacles»; ce qui au reste confirme les analyses des historiens du théâtre qui parlent pour cette époque de la transition d'un théâtre pour l'oreille à un théâtre pour l'oeil.

Si du point du vue des historiens du théâtre l'acteur constitue le pôle dominant de la pratique théâtrale, du point de vue de notre problématique, c'est bien notre étude, au chapitre quatrième, de la nature et des rôles du public lors d'une représentation théâtrale qui nous a permis le mieux de vérifier nos deux hypothèses. La nature du public, composé au Théâtre-Italien de spectateurs issus d'origines sociales très diversifiées, offre une image sinon fidèle, du

moins complète de la cité. Le roi et la reine, tant qu'ils existent, les «grands», les «petits», jeunes ou vieux, les hommes et les femmes, chacun à leurs places, composent en quelque sorte dans la salle du théâtre un microcosme de la cité; une cité dans la cité qui se donne à voir à elle-même. L'étude du comportement du public que nous avons conduite a très bien montré cependant que l'on ne fait pas que regarder dans une salle de théâtre au XVIIIe siècle.

Le public écoute, rit et pleure, mais aussi parle, chante, crie et scande des slogans au rythme des applications qui surgissent de l'interaction entre le texte d'un auteur, le jeu d'un acteur lui-même co-auteur, les réactions d'un public à la fois juge, co-auteur et co-acteur de la pièce et le contexte socio-politique dans lequel la représentation s'inscrit. La diversité de sa nature et l'intempestivité avec laquelle il joue ses divers rôles font du public, non pas «absent», ni «abstrait», ni «invisible», mais tout simplement assemblé, un pôle crucial de la pratique théâtrale qui nous permet d'affirmer que celle-ci est difficilement assimilable à une entreprise de propagande et qu'elle constitue au contraire un lieu de débat politique immédiat. Les opinions divergentes qui s'y manifestent font que la pratique théâtrale s'offre non pas comme le miroir de la réalité politique *voulue* par différents régimes tous confrontés à la pluralité de la cité, mais plutôt comme le miroir de la réalité politique *vécue* par une part appréciable de la population parisienne à cette époque. C'est en ce sens que nous avons préféré mettre en relation la pratique théâtrale avec le concept d'esprit public, définissant une appréhension de l'intérêt général, plutôt qu'avec celui de l'opinion publique.

Dire que le théâtre est politique ne signifie pas forcément qu'il ait été un ressort de la vie politique de cette période au sens où il aurait provoqué des bouleversements révolutionnaires. Son caractère public a attiré cependant l'attention des divers gouvernements entre 1770 et 1799 comme l'étude du chapitre cinquième le montre. De Maupeou à Bonaparte, le pouvoir politique a exercé un contrôle sur la vie théâtrale de cette période. Notre étude des documents officiels du pouvoir politique, notamment les *Archives parlementaires* et les procès-verbaux du Comité d'instruction publique, a fait ressortir clairement deux ruptures majeures: le décret du 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres; celui du 2 août 1793 sur la surveillance des spectacles qui exprime au contraire un asservissement inédit du théâtre. Entre ces deux

extrêmes le théâtre bénéficie d'une liberté relative, toujours surveillée certes, mais dans des limites qui seront toujours exprimées par la nature de la pratique théâtrale elle-même. L'existence d'une «censure» du public pendant la Terreur, c'est-à-dire la distribution de «marques particulières» aux spectateurs afin de s'assurer de leur patriotisme, n'a jamais été relevée par les historiens qui soutiennent que le théâtre révolutionnaire a exercé une fonction didactique; et pour cause: quelle serait la logique du didactisme d'un théâtre patriotique s'adressant à un public déjà patriote?

Le théâtre dans sa pratique implique la possibilité d'une persuasion, d'une illusion, d'une manipulation: le décor, le jeu des comédiens, tout ce qui fait la spécificité du théâtre par rapport au texte d'histoire par exemple, ne parle que de persuasion. Les spectateurs le savent évidemment, le décor qui montre les rivages de l'Amérique n'est pas l'Amérique, mais l'illusion de l'Amérique, et du coup ils acceptent et sont conscients d'être manipulés. C'est pour cette raison qu'Aristote reconnaît un avantage spécifique au texte, au récit de l'histoire: une puissance de persuasion qui lui est propre. D'un point de vue philosophique, Aristote reconnaît toutefois la supériorité de la poésie sur l'histoire:

Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement; c'est à cette représentation que vise la poésie, bien qu'elle attribue des noms aux personnages; le «particulier», c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé⁴.

Le théâtre, comme tout discours, participe à une quête de vérité, mais il a la spécificité de mener cette quête de vérité en postulant le mensonge, la tromperie, la séduction, le simulacre et l'illusion. Loin de dissimuler toute intention de persuasion, condition de l'efficacité de la persuasion, il dévoile au contraire leur réalité.

⁴ Aristote, *Poétique*, 9, 1451b, traduction de J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1996 (335 - 323 avant J.-C.), p. 94.

Annexes

I. État des Comédiens Italiens ordinaires du Roi suivant l'ordre de leur réception d'après *L'Almanach royal* de 1782 (p.114-20)

Acteurs

Carlin Bertinazzi, Arlequin, rue neuve Saint Eustache. 1742
Clairval, rue comtesse d'Artois. 1762
Trial, à Picpus. 1769
Suin, rue Comtesse d'Artois. 1773
Narbonne, rue Montmartre. 1773
Thomassin, rue Quinquampoix. 1775
Michu, rue Pavée S. Sauveur. 1775
Menier, aux Porcherons. 1776
Dorsonville, rue des Boulets. 1779
Rosière, rue Tireboudin. 1779
Camerani, semainier perpétuel, rue Comtesse d'Artois. 1780
Valleroy, cloître S. Jacques de l'Hôpital. 1780
Raymond, rue de Richelieu. 1780
Favart, rue Montorgueil. 1780
Philippe, rue neuve des Bons enfans. 1780

Acteurs à Pension

Coral, rue Françoise.
S. Preux, rue Mêlée.
Dufresnoy, rue Mauconseil.
Chevalier, rue Comtesse d'Artois.
Murgeon, rue des Lombards.
Delaunai.
Leclerc, rue du petit lion Saint Sauveur.
Driancour.

Actrices

Trial, à Picpus. 1769
Billioni, rue Françoise. 1769
Colombe, rue Mauconseil. 1773
Du Gazon, rue Thévenot. 1776
Gontier, rue Françoise. 1779
Pitrot, rue du faubourg Montmartre près de la rue Cadet. 1779
Verteuil, rue Pavée Saint Sauveur. 1779

Adeline, rue François. 1780
 Lescot, rue Verderet. 1780
 Dufayel, C. rue des Fontaines. 1780
 Desbrosses, rue Comtesse d'Artois. 1780
 Carline, rue de Cléry. 1781
 Julien, rue Comtesse d'Artois. 1781
 Leroi.
 Lacaille, rue Neuve Saint-Eustache. 1781

Actrices à pension

Lefevre, rue François.
 Montariol, rue Pavée Saint-Sauveur.
 Leclerc.
 Léger, rue du petit lion Saint Sauveur.
 Colombe, rue Mauconseil.
 Narbonne, rue Montmartre.
 Raymond, rue de Richelieu.

Acteurs retirés avec pension de la comédie

Rochard
 Caillot
 Vestris
 Balletti
 Laruelle
 Desbrosses
 Champville
 Zanuzzi
 Camerani

Actrices retirées avec pension de la comédie

Biancolelli
 Vezian
 Bacelli
 Desglands
 Riccoboni
 Catinon
 Bérard
 Nainville
 Coraline
 Carlin
 Laruelle
 Bianchi

Autres pensionnaires de la comédie

M. Favart

M. Philidor
M. Grétry

M. Durosai, caissier de la comédie Italienne, rue neuve des Petits champs, près de la rue Saint Roch; & à Pâques, rue Royale, porte Saint Honoré.

M. Anseaume, secrétaire des Assemblées & du comité, Répétiteur, au bureau de la comédie, rue François.

Danse

Maître des ballets

M. Joubert, rue Tiquetonne, Hôtel de Russie, premier danseur.
M. Frédéric Schruder, danseur en double.
M. Adnet.

Danseurs figurants

Boucher
Rousseau
Auretti
Boyer
Boson
Poisnon
Beghen
Montigni
Saffrai

Première danseuse

Mlle Chouchoux
Danseuse en double, Mlle Leclerc.

Danseuses figurantes

Manette
Pauline
Barbier
Masson
Félicini
Modot
Adélaïde
Rivière

Pensionnaires

M. Berquelaure, ancien premier danseur & maître des ballets, rue Mauconseil.

Orchestre

Premier violon, M. Delahoussaye, rue Bergère.

Premiers dessus, MM. Moulinghen, Deblois, Maigrot, Rollot, Chapelle.

Seconds dessus, MM. Le Breton, Lescot, Loullier, Gautri, Pons.

Flûtes & Hautbois, M. Kretlay, M. André.

Cors de chasse, M. Dargent, C., M. Holluba.

Violoncelles, MM. Bérard, Haillot, Cardon.

Quintes, MM. Huguet, graveur de musique, rue S. Denis, vis-à-vis Saint Chaumont, Thévenot.

Bassons, M. Destouches, M. Boehem.

Contrebasses, M. Dargent, M. Savoye.

Copiste de la musique, M. Houbaut, rue Mauconseil.

Symphonistes retirés avec pension, MM. Lebel, Castelin, Sodi, Moreau.

État des personnes employées à la Comédie Italienne

Besson, inspecteur des postes, & receveur des loges à l'année, au bureau de la comédie rue française.

Croizet, souffleur & copiste, au bureau de la comédie.

Pintat, premier contrôleur.

Constant, second contrôleur.

Receveurs aux bureaux

Mme Canut, tient le bureau des premières et secondes loges.

M. Bernard, tient le bureau des troisièmes loges et du parterre.

Reçoivent les billets & les contremarques, Mlles L'Échevin, Simon, Castel, Le Gris, Colombat, Barucan, Julien, Colet, Rinaldi, Mélanide, Bezançon, L'Echevin mère, Couturier, MM. Colombat, Placide.

M. Daléan, concierge.

M. Wecht, suisse de l'hôtel, chargé de la location journalière des loges.

Garçons de théâtre

Simon, Attalès, Charles.

Pensionnaires

M. Pétroni, ancien contrôleur.

M. Barucan, ancien concierge.

M. Renaudin, tailleur, rue Mauconseil, vis-à-vis la comédie Italienne, loue les habits & dépendances pour jouer en société les pièces des théâtres Français & Italiens & pour les bals.

M. Audigeos.

Mlles Gauron & Clausse (Magaziniers pour ces trois derniers).

M. Durand, perruquier.

M. Olivi, machiniste rue François.

M. Dubois, cintre décorateur.

M. Pirotte, ferblantier des comédies française et italiennes, & de l'académie Royale de musique, rue Saint-Antoine vis-à-vis les dames de Sainte Marie, proche de la Bastille tient magasin de vaisselle à contours, de lanternes à reverbères, bras, lustres & c. de pièces d'ornements, jardins, volières, &c.

Conseil

Avocats au Parlement

M. Gerbier, rue des Saint-Pères.

M. Jabineau de la Voute, rue de la Harpe, au-dessus de Saint-Cosme.

Avocat au Conseil

M. Turpin, rue des filles Saint Thomas.

Procureur au Parlement

M. Formé, rue de l'Observance.

Procureur au Châtelet

M. Rose, rue Bourg-labbé.

Notaire

M. Le Pot-d'Auteuil, rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'Hôtel de Noailles.

La Garde de la Comédie Italienne est composée d'un sergent major, & de deux sergens, de quelques caporaux, & de trente soldats du régiment des gardes françaises.

Total: 165 personnes plus la Garde.

II. Le Censeur dramatique, 27 (19 mai 1798): 566-72

Des Gagistes

Dans presque toutes les entreprises, ainsi que dans l'horlogerie, c'est toujours une roue de cuivre qui fait marcher des aiguilles d'or: il en est à peu près de même dans le matériel de la Comédie; ceux qui font, par leurs travaux utiles et journaliers, prospérer un établissement que les grands talens seuls ne pourroient soutenir, sont des hommes obscurs, dont on ne parle pas, qu'on regarde à peine, et sans lesquels cependant la machine ne pourroit point marcher. Ces êtres utiles sont connus généralement sous le nom de Gagistes, parce qu'ils sont en effet au gages des comédiens ou des entrepreneurs; mais il faut les distinguer de la classe domestique ordinaire; ils n'en ont ni les inclinations, ni les sentimens, et leur attachement pour l'entreprise, leurs vœux pour le succès, les identifient, en quelque sorte, avec leurs commettans.

Ces Gagistes peuvent se diviser en trois classes: 1° Tous ceux qui tiennent à la comptabilité; 2° les ouvreuses de Loges; 3° enfin tous ceux qui sont attachés au théâtre, et que leurs fonctions rapprochent des acteurs d'une manière plus particulière encore que les premiers.

La première classe comprend le caissier, les receveurs particuliers, les portiers, que depuis une soixantaine d'années on a décorés du nom de Contrôleurs, et même leur chef de celui d'inspecteur des postes comptables; les receveurs de billets, et généralement tous ceux qui ont quelques rapports avec la partie financière de l'entreprise.[...]

Nous avons rangé dans la seconde classe les ouvreuses de loges. Ces femmes n'exerçoient aucune comptabilité, ne recevant jamais que des contre-marches; mais elles n'étoient pas moins citées pour leur probité. Jamais un effet oublié, au spectacle, n'a été perdu pour le propriétaire, lorsqu'il a pris soin de se faire connoître et de le réclamer. Il est vrai que quelques-unes tiroient parti de l'inexpérience des provinciaux, en les faisant quelquefois contribuer, pour être mieux placés; mais cet abus n'étoit point général. Elles multiplioient plutôt leurs petits émolumens en se rendant fidèles dépositaires des différens vêtemens que les femmes n'aiment point à garder sur elles pendant la durée du spectacle; en prodiguant les soins et les attentions polies; en allant au-devant même des plus petits besoins, des plus légères fantaisies; et si ces complaisances leur procuroient un petit revenu, il étoit gagné trop légitimement pour leur en faire un sujet de reproches. [...]

Nous avons rangé dans la troisième classe ceux que leurs fonctions attachoient plus particulièrement au théâtre. Nous ne parlons ni des ouvriers, ni des décorateurs, mais seulement des gagistes connus sous le nom de Garçons de théâtre, allumeur de feu, avertisseur, &c Les Garçons de théâtre paroissant souvent dans les représentations comme personnages muets, avoient besoin d'une sorte d'instinct et d'intelligence de la scène, qui rendoit leur besogne assez difficile. Dans plusieurs pièces même ils faisoient partie de l'action; et

leur amour propre leur persuadant qu'ils y étoient nécessaires, offroit quelquesfois d'assez plaisants résultats. Ces serviteurs, approchant les comédiens de plus près, leur étoient aussi plus vivement attachés que tous leurs autres gagistes: ils se regardoient comme des sous acteurs, et quelques-uns ne doutoient pas qu'ils ne pussent les remplacer au besoin. On ne leur accorderoit cependant jamais la parole.

Ces Garçons de théâtre étoient dans une continuelle activité, et cet Emploi exigeoit un soin continu. Aux ordres du semainier, et chargés de porter les billets d'avertissement pour faire aller le répertoire, personne n'étoit plus au fait qu'eux des motifs qui faisaient manquer telle ou telle représentation, et de la nature de la maladie qui empêchoit tel ou tel acteur de jouer, mais non de vaquer à ses plaisirs. Ils auroient pu fournir sur ce sujet d'excellens mémoires à l'historien des théâtres. De plus, toujours dans les coulisses, ils étoient au fait de mille détails piquants, et bien précieux à recueillir: mais on leur doit la justice de dire que leur discrétion étoit à toute épreuve.

III. Liste des pièces à succès du Théâtre-Italien: 1770-1799.

Année de la première. titre (auteur du texte)

- 1730, *Les Jeux de l'amour et du hasard* (Pierre C. de Chamblain de Marivaux)
- 1735, *Les Amans jaloux* (Alain René Lesage)
- 1736, *Les Fausses confidences* (Marivaux)
- 1740, *L'Épreuve* (Marivaux)
- 1740, *La Servante justifiée* (Barthélemy C. Fagan et Charles Simon Favart)
- 1744, *Acajou* (Favart)
- 1744, *L'Apparence trompeuse* (Michel Guyot de Merville)
- 1749, *La Colonie* (Germain-François Poullain de Saint-Foix)
- 1753, *Les Nymphes de Diane* (Favart)
- 1753, *Les Troqueurs* (Jean-Joseph Vadé)
- 1757, *Les Ensorcelés ou La Nouvelle surprise de l'amour* (Mme Favart)
- 1760, *Le Soldat magicien* (Louis Anseaume)
- 1760, *Le Maître en droit* (Pierre-René Lemonnier)
- 1761, *Mazet* (Anseaume)
- 1761, *Soliman second ou Les Trois sultanes* (Favart)
- 1761, *Le Tonnelier* (Nicolas-Médard Audinot)
- 1761, *Le Cadi dupé* (Lemonnier)
- 1761, *On ne s'avise jamais de tout* (Michel-Jean Sedaine)
- 1762, *Annette et Lubin* (Favart)
- 1762, *Le Roi et le fermier* (Sedaine)
- 1763, *Le Bûcheron* (Jean-François Guichard)
- 1763, *Les Deux chasseurs et la laitière* (Anseaume)
- 1764, *Le Sorcier* (Antoine-Alexandre-Henri Poinsinet)
- 1765, *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés* (Favart)
- 1765, *Le Tuteur trompé* (Jean-François Cailhava de L'Estandoux)
- 1765, *Tom Jones* (Poinsinet)
- 1766, *La Clochette* (Anseaume)
- 1766, *La Fête du château* (Favart)
- 1766, *Rose et Colas* (Sedaine)
- 1768, *Le Huron* (Jean-François Marmontel)
- 1769, *Le Tableau parlant* (Anseaume)

- 1769, *La Rosière de Salency* (Favart)
 1769, *Lucile* (Marmontel)
 1769, *Le Déserteur* (Sedaine)
 1770, *Les Deux avarés* (Charles-Georges Fenouillot de Falbaire)
 1770, *Le Cabriolet volant ou Arlequin Mahomet* (Cailhava)
 1771, *Zémir et Azor* (Marmontel)
 1771, *L'Amoureux de quinze ans ou La Double fête* (Laujon)
 1774, *Henri IV* (Barnabé Farmian de Rozoi dit Durosot)
 1775, *Les Femmes vengées* (Sedaine)
 1775, *La Fausse magie* (Marmontel)
 1777, *Les Trois fermiers* (Jean-Marie Boutet dit Monvel)
 1777, *Félix, l'enfant de la forêt* (Sedaine)
 1783, *Le Droit du seigneur* (François-G. Fouques-Deshayes dit Desfontaines)
 1784, *Richard Coeur-de-Lion* (Sedaine)
 1789, *Les Deux petits savoyards* (Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières)
 1789, *Raoul, sire de Créqui* (Monvel)
 1789, *Sargines, ou l'élève de l'amour* (Monvel)
 1790, *La Soirée orageuse* (Radet)
 1790, *Pierre-le-Grand* (Bouilli)
 1790, *Jeanne d'Arc à Orléans* (P.-J.B. Choudard de Desforges)
 1790, *Le Chêne patriotique* (Monvel)
 1790, *Les Rigueurs du cloître* (Joseph Fiévée)
 1790, *Euphrosine ou le tyran corrigé* (François Hoffman)
 1791, *Paul et Virginie* (auteur anonyme, d'après Bernardin de Saint-Pierre)
 1791, *Le Convalescent de qualité ou l'Aristocrate* (Fabre d'Églantine)
 1791, *Camille ou le souterrain* (Marsollier)
 1791, *Guillaume Tell* (Sedaine)
 1793, *La Fête civique ou l'offrande à la patrie* (anonyme)
 1793, *Le Corsaire* (Marsollier)
 1793, *Marat dans le souterrain ou La Journée du 10 août* (Mathelin)
 1793, *La Veuve du républicain ou Le Calomniateur* (Lesur)
 1794, *Arabelle et Vascos ou Les Jacobins de Goa* (Lebrun Tossa)
 1795, *Le Brigand* (Hoffman)
 1797, *Gulnar ou L'Esclave persanne* (Marsollier)
 1799, *Élisca ou l'Amour maternelle* (Favières)
 1799, *Les Mariniers de Saint-Cloud* (Sewrin)

Total: 67 pièces; 33 auteurs.

Positions de ces pièces et des ces auteurs d'après les tableaux statistiques de Emmet Kennedy et al., *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*.

A. Les pièces d'après le tableau 4, p. 382, intitulé:

«Top 50 plays by Number of Performances, 1789-1799»

2. *Les Deux chasseurs et la laitière*, (Anseaume): 355 représentations
 16. *Blaise et Babet ou la suite de Les Trois fermiers* (Monvel): 239
 19. *Les Deux petits savoyards* (Marsollier): 218
 31. *Le Déserteur* (Sedaine): 192
 42. *Le Jeu de l'amour et du hasard* (Marivaux): 169

B. Les auteurs d'après le tableau 5, p. 383, intitulé:

«Top 100 Authors by Number of Performances, 1789-1799»

- 6. Radet: 1271 représentations, dans tous les théâtres
- 9. Monvel: 1206
- 13. Marsollier: 1013
- 15. Desforges: 900
- 19. Hoffman: 867
- 21. Sedaine: 852
- 22. Anseaume: 834
- 23. Desfontaines: 834
- 33. Marivaux: 559
- 38. Audinot: 469
- 40. Fabre d'Églantine: 447
- 45. Favières: 402
- 49. Marmontel: 376
- 51. Sewrin: 353
- 52. Favart: 351
- 54. Lebrun Tossa: 344
- 56. Fagan: 310
- 84. Vadé: 242
- 86. Lesage: 221
- 90. Mme Favart: 208
- 91. Guyot de Merville: 208

À noter que l'auteur dramatique le plus souvent cité dans les études sur le théâtre de la Révolution, Marie-Joseph Chénier, figure au 69^e rang de cette liste avec 283 représentations. La première position est occupée par un auteur de comédie, A.-L.-B. Robineau dit Beaunoir, avec 1968 représentations. La seconde, par Molière avec 1864 représentations.

Bibliographie

I Sources

A- Sources manuscrites

1. Les Archives du Théâtre-Italien, dont une grande partie a été détruite lors de deux incendies survenues à ce théâtre au XIX^e siècle, sont conservées maintenant aux Archives nationales dans les séries Aj 13 1051, Aj 13 1052, Aj 13 1062 et Aj 13 1160. Nous avons utilisé dans cette thèse:

Les règlements du Théâtre-Italien rédigés par les Quatre Gentilshommes de la Chambre du Roy, soit le Maréchal Duc de Richelieu, le Maréchal Duc de Duras, le Duc de Fleury et le Duc d'Aumons, pour l'année 1778. Aj 13 1052

Un rapport de l'Assemblée générale du Théâtre-Italien signé par les comédiens et daté du 9 septembre 1782. Aj 13 1052

Une lettre de l'architecte Heurtier datée du 6 juin 1783. Aj 13 1052

Un rapport du comité du Théâtre-Italien daté du 25 juillet 1788 et signé par les comédiens. Aj 13 1052

Un document non daté intitulé «Détails des pièces et des lieux indispensables nécessaires pour la régie, l'administration de la comédie dans la nouvelle salle projetée pour la Comédie-Italienne, sur le terrain de l'Hôtel de Choiseul, présentés par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi». Aj 13 1062

Un mémoire non daté des acteurs du Théâtre-Italien «relativement à l'état de la perte à laquelle ils sembleroient menacés, si le projet de réunir l'Opéra-Comique au Grand Opéra devoit avoir lieu». Aj 13 1160

2. Les Archives de la Police conservées à la préfecture de police du 5^e arrondissement à Paris (5 bis rue des Carmes) renferment, dans la série AA82, les procès-verbaux du commissariat de police de la section du Palais-Royal. Il s'agit de la section où se trouvait la majeure partie des théâtres, dont le Théâtre-Italien, lors de la décennie révolutionnaire. Nous avons cité le folio 95 de cette série.

B-Sources imprimées

1. Les quotidiens, les journaux et les périodiques littéraires

Abrégé du Journal de Paris ou Recueil des articles les plus intéressans dans le Journal depuis son origine, & rangés par ordre de matières.

Auteurs: Bureau du *Journal de Paris*.

Date et lieu: 1777-1781, Paris.

Cote: BNF-Tolbiac 4° L2c 82.

Affiches, annonces & avis divers ou Journal général de France.

Auteur: L'abbé de Fontenai.

Date et lieu: 1784, Paris.

Cote: BNF-Arsenal Rj 14.

L'Année littéraire.

Auteur: Élie Fréron.

Date et lieu: 1770-1777, Paris; rééd. 1966, Genève.

Cote: BNF-Tolbiac 840.505 B41.

Le Censeur dramatique.

Auteur: Grimod de la Reynière.

Date et lieu: 1797-1798, Paris.

Cote: BNF-Arsenal Rj 25.

La Chronique de Paris.

Auteur: Aubin Louis Millin de Grandmaison pour la partie des spectacles.

Date et lieu: 1789-1793, Paris.

Cote BNF-Arsenal 4° JO. 10061.

Le Courrier des spectacles.

Auteur: Le Pan.

Date et lieu: 1798-1799, Paris.

Cote: BNF-Arsenal Rj 26.

La Décade philosophique, littéraire et politique.

Auteur: Amaury Duval pour la partie des arts, des lettres et des spectacles.

Date et lieu: 1794-1799, Paris.

Cote: UQAM microformes AP20R62.

Le Journal littéraire.

Auteur: J.M.B. Clément.

Date et lieu: 1796, Paris.

Cote: BNF-Arsenal Rj 23.

Le Journal de Paris.

Auteurs: Bureau du *Journal de Paris*.

Date et lieu: 1782-1789, Paris.

Cote: BNF-Tolbiac Micr. D-80 L1 032.RS.

*Le Journal de Paris.*Auteurs: Bureau du *Journal de Paris*.

Date et lieu: 1790, Paris.

Cote: BNF-Arsenal 4° Rj 17.

Le Journal des Spectacles.

Auteur: Boyers-Brun de Nîmes.

Date et lieu: 1793, Paris.

Cote: BNF-Arsenal Rj 16.

Le Journal des Théâtres et des Fêtes nationales.

Auteur: Duchosal.

Date et lieu: 1794-1795, Paris.

Cote: BNF-Arsenal Rj 19.

Le Journal des Théâtres, puis *Le Journal des Théâtres ou le Nouveau Spectateur*, à partir de 1777.

Auteurs: Le Fuel de Méricourt (1776); Levacher de Charnois (1777); Grimod de la Reynière (1778).

Date et lieu: 1776-1778, Paris.

Cote: BNF-Arsenal Rj 7.

Le Mercure de France.

Auteurs: Une société de gens de lettres.

Date et lieu: 1787, Paris.

Cote: BNF-Arsenal Rj 13.

Les Nouvelles de la République des lettres et des arts.

Auteur: Pahin de Champlain de la Blancherie.

Date et lieu: 1779-1787, Paris.

Cote BNF-Tolbiac RES-Z-1149-1156.

2. Autres sources imprimées

Almanach Royal, qui contient *Les Spectacles de Paris ou calendrier historique et chronologique des Théâtres*. Après 1791, seulement *Les Spectacles de Paris*. Paris: (s. éd.), 1782-1793. BNF-Tolbiac 8° Z LE SENNE - 7329-7446.

Archives parlementaires, première série, ouvrage préparé par l'Institut d'Histoire de la Révolution française et publié avec le concours de l'Assemblée nationale et du Sénat. Paris: CNRS, 1961-1985, tome 10-99, 24 décembre 1789 - 23 octobre 1794.

Aristote; *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, préface de Philippe Beck. Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1996 (335-323 avant J.-C.).

B***, M. de; *Essai sur les moyens de rendre la comédie utile aux mœurs*. Genève: Slatkine Reprints, 1971 (Paris, 1767).

- Beaumarchais, Pierre Caron de; *Oeuvres*, édition établie par Pierre Larthomas avec la collaboration de Jacqueline Larthomas. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1988.
- Bonhomme, Honoré (éd.); *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements du règne de Louis XV (1748-1772)*. Genève: Slatkine Reprints, 1967 (Paris, 1868).
- Boulad-Ayoub, Josiane et Michel Grenon (éds.); *Édition nouvelle et augmentée des procès-verbaux du Comité d'instruction publique de l'Assemblée Législative et de la Convention publiés et annotés par James Guillaume*, 9 volumes, préface de Michel Vovelle. Paris: L'Harmattan, 1997 (Paris, 1889).
- Chamfort, Sébastien Roch Nicolas; *Dictionnaire dramatique*, trois volumes. Genève: Slatkine Reprints, 1967 (Paris, 1776).
- Corneille, Pierre; *Comédies*, chronologie et préface par Jacques Maurens. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- Desboulmiers, Jean-Auguste; *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien*. Genève: Slatkine Reprints, 1968 (Paris, 1769).
- Diderot, Denis; *Paradoxe sur le comédien*, édition présentée, établie et annotée par Robert Abirached. Paris: Gallimard, 1994 (Paris, 1830).
- Dodsley, Robert; *The King and the Miller of Mansfield*, introduction de Harry M. Solomon. Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, University of California, The Augustan Reprint Society, 1983 (Londres, 1737).
- Du Gérard, N.B.; *Tables alphabétiques et chronologiques des pièces présentées sur l'Ancien Théâtre-Italien*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Paris, 1750).
- Favart, Charles-Simon; *Théâtre de M. et Mme Favart*, 5 volumes. Genève: Slatkine Reprints, 1971 (Paris, 1763-1772).
- Gherardi, Évariste; *Le Théâtre-Italien*, 2 volumes, textes établis, présentés et annotés par Charles Mazouer (volume 1) et Roger Guichemerre (volume 2). Paris: Société des Textes Français Modernes, 1994-6 (Paris, 1694-1700).
- Karamzin, N.M.; *Letters of a Russian Traveler 1789-1790, an Account of a Young Russian Gentleman's Tour Through Germany, Switzerland, France and England*, traduit du russe par Florence Jonas. New York: Columbia University Press, 1957 (1790).
- L'Estoile, Pierre de; *Journal d'un bourgeois de Paris sous Henri III*, texte choisi et présenté par Jean-Louis Flandrin. Paris: Union générale d'éditions, coll. «10-18», 1966 (1577).

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de; *Théâtre complet*, préface de Jacques Scherer, présentation de Bernard Dort. Paris: Seuil, 1964.

Marmontel, Jean-François; *Mémoires*. Paris: Mercure de France, 1999 (1807).

Mercier, Louis-Sébastien; *L'An 2440. Rêve s'il n'en fut jamais*, préface d'Alain Pons. Paris: Éditions France Adel, coll. «Bibliothèque des Utopies», 1977 (Paris, 1770).

Mercier, Louis-Sébastien; *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Amsterdam, 1770).

Mercier, Louis-Sébastien; *Le Tableau de Paris*. Paris: Horizon de France, 1947 (Paris, 1781-1788).

Origny, Antoine d'; *Annales du Théâtre-Italien. Depuis son origine jusqu'à ce jour*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Paris, 1788).

Pascal, Blaise; *Pensées*. Paris: Garnier-Flammarion, 1976.

Régaldo, Marc (éd.); *Le Théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Centre d'études du XVIII^e siècle de l'Université de Bordeaux. Bordeaux: Microéditions Hachette, 1975. Nous nous sommes référés à:

Camille ou le souterrain, comédie en trois actes en prose mêlée de musique; paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, jouée au Théâtre-Italien le 19 mars 1791. Microfiche n° 5379.

Arabelle et Vascos ou les Jacobins de Goa, drame lyrique en trois actes; paroles de Lebrun-Tossa, musique de Lesueur, présenté au Théâtre de l'Opéra-Comique national, ci-devant Théâtre-Italien, le 22 août 1794. Microfiche n° 5452.

Le Brigand, drame en trois actes en prose mêlé de vaudevilles; paroles de Hoffman, musique de Kreutzer, présenté au Théâtre de l'Opéra-Comique national le 25 juillet 1795. Microfiche n° 5454.

Élisca ou l'amour maternel, comédie en deux actes mêlée de vaudevilles; paroles de Favières, musique de Grétry, jouée au Théâtre de l'Opéra-Comique national le 1^{er} janvier 1799. Microfiche n° 5449.

Le Délire ou les suites d'une erreur, comédie en un acte en prose, mêlée d'ariettes, jouée au Théâtre de l'Opéra-Comique national le 7 décembre 1799. Microfiche n° 5455.

Riccoboni, Luigi; *De la Réformation du théâtre*. Genève: Slatkine Reprints, 1971 (Paris, 1747).

Rousseau, Jean-Jacques; *Lettre à d'Alembert*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967 (Amsterdam, 1758).

Sedaine, Michel-Jean; *Théâtre*, publié avec notice et notes par Georges d'Heylli. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Paris, 1877).

Schosne, L.B. de; *Lettre à Monsieur Crébillon sur les spectacles de Paris dans laquelle il est parlé du projet de réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne*. La Haye: (s. éd.), 1761. Cote: BNF-Tolbiac 8-Z LE SENNE-6678 L 4.9-A.

Servandoni dit d'Hannetaire, Jean-Nicolas; *Observations sur l'art du comédien*. Bruxelles: (s. éd.), 1774. Cote: BNF-Tolbiac Y.625 (Microfiches).

Truchet, Jacques (éd.); *Théâtre du XVIIIe siècle*, 2 volumes. Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1972.

Young, Arthur; *Voyages en France*, 1787-1788-1789, tome 1, «Journal de voyages», traduction et notes de Henri Sée. Paris: Armand Colin, 1976.

II Ouvrages de seconde main

A- Ouvrages généraux ou de références

Brenner, Clarence D.; *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*. Berkeley: California University Press, 1947.

Brenner, Clarence D.; *The Theatre-Italien, its Repertory, 1716-1793*. Berkeley: California University Press, 1961.

Cabourdin, Guy et Georges Viard; *Lexique historique de la France d'Ancien Régime*. Paris: Armand Colin, 1981 (1978).

Caratini, Roger; *Dictionnaire des personnages de la Révolution*. Paris: Belfond-Pré-aux-Clercs, 1988.

Furet, François, Mona Ozouf et al.; *Dictionnaire critique de la Révolution française*, 4 volumes. Paris: Flammarion, coll. «Champs», 1992.

Godechot, Jacques; «La presse française sous la Révolution et l'Empire», *Histoire générale de la presse française*, sous la direction de Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, tome 1, p. 350-478. Paris: PUF, 1969.

Heck, Thomas F.; *Commedia dell'arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*. New York & Londres: Garland Publishing, 1988.

Joannidès, A.; *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Paris: Plon, 1901).

Jomaron, Jacqueline de; *Le Théâtre en France*, préface d'Ariane Mnouchkine. Paris: Armand Colin, coll. «La Pochothèque», 1992.

Kennedy, Emmet, Marie-Laurence Netter, John P. McGregor, Mark V. Olsen; *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*. Wesport: Greenwood Press, 1996.

Kucinski, A.; *Dictionnaire des Conventionnels*. Yvelines: Éditions du Vexin Français, 1973 (1916).

Lemay, Edme H.; *Dictionnaire des Constituants*. Paris: Universitas, 1991.

Manceron, Claude; *La Révolution française. Dictionnaire biographique*. Paris: Renaudot, 1989.

Moureau, François (sous la direction de); *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, coll. «La Pochothèque», 1995 (1960).

Radicchio, Giuseppe et Michèle Sajous D'Oria; *Les Théâtres de Paris pendant la Révolution*, traduit de l'italien par Laura Casati et Françoise Lenoir. Paris: Bibliothèque de la ville de Paris, 1990.

Rey, Alain (sous la direction de); *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 volumes. Paris: Dictionnaires le Robert, 1993.

Sgard, Jean (sous la direction de); *Dictionnaire des journaux 1600-1789*. Paris: Universitas, 1991.

Tissier, André; *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique 1789-1792*, «Histoire des idées et critique littéraire», vol. 305. Genève: Librairie Droz, 1992.

B-Monographies

Aghion, Max; *Le Théâtre à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Librairie de France, 1964.

Alasseur, Claude; *La Comédie-Française au 18^e siècle. Étude économique*. Paris: Mouton, 1967.

Arasse, Daniel; *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris: Flammarion, 1987.

Attinger, Gustave; *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Paris: Librairie théâtrale, 1950.

Audoubert, Nadine; *Un Bouffon sous la Terreur, ou les exploits de Charles-Hippolyte Labussière*. Paris: France-Empire, 1988.

Audoubert, Nadine; *Un Comédien nommé Volange 1756-1808*. Paris: L'Harmattan, 1996.

- Baczko, Bronislaw; *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*. Paris: Gallimard, 1989.
- Baker, Keith Michael (éd.); *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, volume 1, *The Political Culture of the Old Regime*. Oxford: Pergamon Press, 1987.
- Baker, Keith Michael; *Inventing the French Revolution. Essays on French Political Culture in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Bakhtin, Mikhail; *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Baron, Hans; *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton: Princeton University Press, 1955.
- Boës, Anne; *La Lanterne magique de l'histoire: essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 213. Oxford: The Voltaire Foundation, 1982.
- Boncompain, Jacques; *Auteurs et comédiens au XVIIIe siècle*. Paris: Perrin, 1976.
- Bonnet, Jean-Claude (sous la direction de); *La Carmagnole des Muses. L'Homme de lettres et l'artiste sous la Révolution*. Paris: Armand Colin, 1988.
- Boulad-Ayoub, Josiane, Michel Grenon et Serge Leroux; *Les Comités d'instruction publique sous la Révolution. Principaux rapports et décrets*, trois fascicules. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1992.
- Boureau Alain; *Le Droit de cuissage: la fabrication d'un mythe (XIIIe -XXe siècles)*. Paris: Albin Michel, 1995.
- Bourguinat, Elisabeth; *Le Siècle du persiflage*. Paris: PUF, 1998.
- Bourqui, Claude; *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles*. Liège: SEDES, 1999.
- Brown, Frederick; *Theatre and Revolution. The Culture of the French Stage*. New York: The Viking Press, 1980.
- Bryson, Scott S.; *The Chastised Stage. Bourgeois Drama and the Exercise of Power*. Saratoga: Amna Libri, 1991.
- Campardon, Émile; *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Paris, 1880).
- Canova-Green, Marie-Claude; *La Politique spectacle au grand siècle: les rapports franco-anglais*. Paris-Seattle: Tübingen, 1993.

- Carlson, Marvin; *The Theatre of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1966.
- Censer, Jack R.; *Prelude to Power. The Parisian Radical Press 1789-1791*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Censer, Jack R., Christine Adams et Lisa Jane Graham (éds.); *Visions and Revisions of Eighteenth Century France*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997.
- Certeau, Michel de; *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 1975.
- Chartier, Roger; *Les Origines culturelles de la Révolution française*. Paris: Seuil, coll. «L'Univers historique», 1990.
- Chancerel, René; *L'Évolution du statut des comédiens*. Paris: Les Presses Modernes, 1930.
- Clément, Bruno; *La Tragédie classique*. Paris: Seuil, 1999.
- Cobban, Alfred; *The Social Interpretation of the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- Cochin, Augustin; *La Révolution et la libre pensée*. Paris: Copernic, 1979 (1924).
- Courville, Xavier de; *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*. Paris: Librairie Théâtrale, 1958.
- Couton, Georges; *Richelieu et le Théâtre*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- Cucuel, Georges; *Les Créateurs de l'Opéra-Comique français*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1914.
- Curtis, John et David Trott; *Histoire et recueil de Lazzi*, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 338. Oxford: The Voltaire Foundation, 1996.
- Darnton, Robert; *The Business of Enlightenment: a Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1979.
- Darnton, Robert; *The Literary Underground of the Old Regime*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982.
- Deguy, Michel; *La Machine matrimoniale ou Marivaux*. Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1981.
- Descotes, Maurice; *Le Public de théâtre et son histoire*. Paris: PUF, 1964.
- Desnoiresterres, Gustave; *La Comédie satirique au XVIIIe siècle*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Paris, 1885).

- Dowd, David Lloyd; *Pageant-Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*. Lincoln: University of Nebraska Studies, 1948.
- Doyle, William; *The Origins of the French Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 1999 (1980).
- Estrée, Paul d' (pseudonyme d'Henri Quentin); *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de peur), 1793-1794*. Paris: Émile-Paul Frères Éditeurs, 1913 (1871).
- Farge, Arlette; *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*. Paris: Seuil, 1992.
- Fitzpatrick, Tim; *The Relationship of Oral and Literate Performance Process in the Commedia dell'arte. Beyond the Improvisation-Memorisation Divide*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1995.
- Font, Auguste; *Favart. L'Opéra-Comique et la Comédie-Vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Paris, 1894).
- Frantz, Pierre; *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris: PUF, 1998.
- Fumaroli, Marc; *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*. Genève: Droz, 1990.
- Fumaroli, Marc; *L'Âge de l'éloquence*. Paris: Albin Michel, 1994 (1980).
- Furet, François; *Penser la Révolution française*. Paris: Gallimard, 1978.
- Furet, François; *La Révolution*, 2 volumes. Paris: Hachette, 1988.
- Furet, François et Mona Ozouf (éds.); *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, volume 3, *The Transformation of Political Culture 1789-1848*. Oxford: Pergamon Press, 1989.
- Gaiffe, Félix; *Le Rire et la scène française*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (1931).
- Gauchet, Marcel; *La Révolution des pouvoirs. La Souveraineté, le peuple et la représentation 1789-1799*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 1995.
- Gay, Peter; *The Enlightenment: an Interpretation. The Rise of Modern Paganism*. Londres: Weindenfield & Nicolson, 1967.
- Godechot, Jacques; *Les Révolutions (1770-1799)*. Paris: PUF, coll. «Nouvelle Clio», 1965.
- Goodden, Angelica; *Actio and Persuasion. Dramatic Performance in Eighteenth-Century France*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Gourret, Jean; *Histoire de l'Opéra-Comique*. Paris: Éditions Albatros, 1983.

- Greer, Donald; *The Incidence of the Emigration during the French Revolution*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1951.
- Gueulette, Thomas-Simon; *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIIIe siècle*, publiés par J.-E. Gueulette. Genève: Slatkine Reprints, 1976 (Paris, 1938).
- Guieysse-Frères, E.; *Sedaine. Ses protecteurs et ses amis*. Paris: Flammarion, (s. d., fin XIXe siècle).
- Gunn, John A. W.; *Queen of the World: Opinion in the Public Life of France from the Renaissance to the Revolution*, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 328. Oxford: The Voltaire Foundation, 1995.
- Habermas, Jürgen; *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, traduit de l'allemand par Thomas Burger et Frederick Lawrence. Cambridge (MA): The MIT Press, 1989 (1962).
- Hallays-Dabot, Victor; *Histoire de la censure théâtrale en France*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (1862).
- Hamiche, Daniel; *Le Théâtre et la Révolution: la lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*. Paris: Union générale d'éditions, coll. «10-18», 1973.
- Hawkins, Frederick; *The French Stage in the Eighteenth Century*. Londres: Chapman & Hall, 1888.
- Hemmings, Frederic W. J.; *Theatre and State in France, 1760-1905*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Hérissay, Jacques; *Le Monde des théâtres pendant la Révolution (1789-1800)*. Paris: Perrin, 1922.
- Hould, Claudette; *Les Beaux-arts et la politique durant la Révolution française: problème de la propagande, 1789-1794*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1971.
- Howarth, William D., et al. (éds); *French Theatre in the Neo-Classical Era, 1550-1789*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Huet, Marie-Hélène; *Rehearsing the Revolution. The Staging of Marat's Death, 1793-1797*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Huizinga, Johan; *L'Automne du Moyen-Âge*, traduit du hollandais par J. Bastin, avec un entretien de Jacques Le Goff. Paris: Payot, 1989 (1919).
- Iacuzzi, Alfred; *The European Vogue of Favart. The Diffusion of the Opéra-Comique*. New York: AMS Press, 1978 (1932).
- Isherwood, Robert M.; *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*. New York: Oxford University Press, 1986.

- Jauffret, Émile; *Le Théâtre révolutionnaire (1788-1799)*. Paris: Furne, 1869.
- Jaume, Lucien; *Le Discours jacobin et la démocratie*. Paris: Fayard, 1989.
- Jolibert, Bernard; *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Jouhaud, Christian; *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*. Paris: Gallimard, 2000.
- Kitchin, Joanna; *Un Journal «philosophique»: La Décade (1794-1807)*. Paris: M.J. Minard, 1965.
- Kernodle, George R.; *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 1944.
- Koselleck, Reinhart; *Le Règne de la critique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Labrousse, Ernest; *La Crise de l'économie française à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution*. Paris: PUF, 1990 (1944).
- Lagrange, Henri; *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1972.
- Lambert, Pauline; *Réalité et ironie: les jeux de l'illusion dans le théâtre de Marivaux*. Fribourg: Éditions Universitaires, 1973.
- Lancaster, Henry C.; *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1950.
- Lavedan, Henri; *Volange, comédien de la foire (1756-1808)*. Paris: Tallandier, 1933.
- Lazard, Madeleine; *La Comédie humaniste au XVIe siècle et ses personnages*. Paris: PUF, 1978.
- Leith, James A.; *The Idea of Art as Propaganda in France 1750-1799: a Study in the History of Idea*. Toronto: University of Toronto Press, 1965.
- Leith, James A.; *Space and Revolution: Projects for Monuments, Squares and Public Buildings in France 1789-1799*. Monreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1991.
- Lenel, S.; *Un Homme de lettres au XVIIIe siècle. Marmontel*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (Paris, 1902).
- Lough, John; *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth & Eighteenth Centuries*. Londres: Oxford University Press, 1957.

- Mamczarz, Irène (sous la direction de); *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe XVIe-XVIIIe siècles*. Paris: Klincksieck, 1998.
- Mamczarz, Irène; *Le Masque et l'âme. De l'improvisation à la création théâtrale*. Paris: Klincksieck, 1999.
- Melzer, Sarah E. et Kathryn Norberg (éds); *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Merlin, Hélène; *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- Mic, Constantin; *La Commedia dell'arte*. Paris: J. Schiffrin, 1927.
- Momet, Daniel; *Les Origines intellectuelles de la Révolution française 1715-1787*. Paris: Armand Colin, 1967 (1933).
- Moureau, François; *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*. Paris: Klincksieck, 1992.
- Ozouf, Mona; *L'École de la France. Essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 1984.
- Ozouf, Mona; *La Fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris: Gallimard, 1988.
- Ozouf, Mona; *L'Homme régénéré. Essais sur la Révolution*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 1989.
- Paër, Auguste (éd.); *Centenaire du Mariage de Figaro de Caron de Beaumarchais. Recueil des extraits des principales correspondances de l'époque*. Bruxelles: J.J. Gay Éditeur, 1884.
- Palmer, Robert R.; *The Age of the Democratic Revolution: a Political History of Europe and America 1760-1800*, 2 volumes. Princeton: Princeton University Press. 1959-1964.
- Pandolfi, Vito; *La Commedia dell'arte, Storia et Testi*. Florence: (s. éd.). 1957-61.
- Petitfrère, Claude; *Le Scandale du Mariage de Figaro. Prélude à la Révolution française?* Bruxelles: Éditions Complexe, 1989.
- Peyronnet, Pierre; *La Mise en scène au XVIIIe siècle*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1974.
- Pocock, John G.A.; *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1975.

- Polowetzky, Michael; *A Bond Never Broken. The Relations between Napoleon and the Authors of France*. Cranbury: Associated University Press, 1993.
- Pomeau, René; *Beaumarchais ou la bizarre destinée*. Paris: PUF, 1987.
- Pougin, Arthur; *L'Opéra-Comique pendant la Révolution de 1788 à 1801*. Genève: Minkoff Reprints, 1973 (Paris, 1891).
- Pougin, Arthur; *Figures d'Opéra-Comique, Madame Dugazon, Elleviou, Les Gavaudan*. Genève: Minkoff Reprints, 1973 (Paris, 1875).
- Ravel, Jeffrey S.; *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1791*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Renwick, John; *La Destinée posthume de Jean-François Marmontel (1723-1799). Bibliographie critique*. Clermont-Ferrand: Institut d'études du Massif central, 1972.
- Reichenburg, Louissette; *Contribution à l'histoire de la Querelle des bouffons*. New York: AMS Press, 1978 (1937).
- Rivoire, Jean-Alexis; *Le Patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)*. Paris: Université de Paris, 1950.
- Roche, Daniel; *Le Peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 1998 (1981).
- Roche, Daniel; *Les Républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 1988.
- Roche, Daniel et Vincenzo Ferrone (sous la direction de); *Le Monde des Lumières*. Paris: Fayard, 1999.
- Rougemont, Martine de; *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris: Champion, 1988.
- Scherer, Jacques; *Théâtre et Anti-Théâtre au XVIIIe siècle*, «An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford on 13 February 1975». Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Scott, Virginia; *The Commedia dell'arte in Paris 1644-1697*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990.
- Skinner, Quentin; *Liberty before Liberalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Sowerby, Robin; *The Classical Legacy in Renaissance Poetry*. Londres: Longman, 1994.
- Starobinski, Jean; *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1971 (1957).

- Stone Bailey; *The Genesis of the French Revolution. A Global-Historical Interpretation*. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1994.
- Strong Roy; *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Tarin, René; *Le Théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*. Paris: Honoré Champion, 1998.
- Tisseau, Paul; *Une comédienne sous la Révolution. Marie-Élisabeth Joly sociétaire de la Comédie-Française 1761-1798*. Paris: Éditions de «La Bonne Idée», 1928.
- Tocqueville, Alexis de; *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris: Gallimard, 1967 (1856).
- Van Kley, Dale K.; *The Damians Affair and the Unraveling of the Ancien Regime 1750-1770*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Vovelle, Michel; *La Mentalité révolutionnaire: sociétés et mentalités sous la Révolution française*. Paris: Éditions Sociales-Messidor, 1988.
- Vovelle, Michel; *Les Aventures de la Raison. Entretiens avec Richard Figuiet*. Paris: Belfond, 1989.
- Vovelle, Michel (sous la direction de); *L'Homme des Lumières*. Paris: Seuil, 1996.
- Wagner, Jacques; *Marmontel journaliste et le Mercure de France*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1975.
- Welschinger, Henri; *Le Théâtre de la Révolution (1789-1799)*. Paris: Charavay, 1881.

C- Articles ou communications

- Andrews, Richard; «Shakespeare, Molière et la *commedia dell'arte*», dans *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe XVIe-XVIIIe siècles*. Paris: Klincksieck, 1998, p. 16-27.
- Annandale, Éric T.; «La question du pouvoir royal dans le théâtre français de deux époques: 1589-1789», *Man and Nature*, 9 (1990): 133-44.
- Apostolidès, Jean-Marie; «Image du père et peur du tyran au XVIIe siècle», *Revue française de psychanalyse*, 1 (1980): 6-14.
- Baker, Keith M.; «Politique et opinion publique sous l'Ancien Régime», traduction de Jean-François Sené, *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 42, 1 (janvier-février 1987): 41-71.

- Barny, Roger; «Le théâtre de Voltaire dans la Révolution française (août 1789-septembre 1793)», 115^e Congrès national des Sociétés Savantes, *Histoire de la Révolution française*. Avignon: 1990, p. 171-98.
- Berlanstein, Lénard R.; «Women and Power in Eighteenth-Century France. Actresses at the Comédie-Française», dans *Visions and Revisions of Eighteenth-Century France*, éditées par Christine Adams, Jack R. Censer et Lisa Jane Graham. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 155-90.
- Biard, Michel; «De la critique théâtrale, ou la conquête de l'opinion», *Annales Historiques de la Révolution française*, 4 (1995): 529-38.
- Boffa, Massimo; «Émigrés», dans *Dictionnaire critique de la Révolution française*, volume «Acteurs». Paris: Flammarion, coll. «Champs», 1992, p. 315-28.
- Boncompain, Jacques; «La Chasse aux lois. Il court, il court Beaumarchais», *Revue d'histoire du théâtre*, 161 (1989): 56-82.
- Boquet, Guy; «La Comédie-Italienne sous la Régence. Arlequin poli par Paris», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 24, 2 (avril-juin 1977): 189-214.
- Brenner, Clarence D.; «Henri IV and the French Stage in the 18th Century», *Publications of the Modern Language Association*, 46 (1931): 540-53.
- Brown, Gregory S.; «Le Fuel de Méricourt and the *Journal des Théâtres*: Theatre Criticism and the Politics of Culture in Pre-Revolutionary France», *French History*, 9, 1 (mars 1995): 1-26.
- Brown, Gregory S.; «Reviews» des livres de Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*; de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*; Rüdiger Hillmer, *Die napoleonnische Theaterpolitik: Gesschäftstheater in Paris 1799-1815*; William D. Howarth, *French Theatre in the Neo-Classical Era, 1550-1789*; Sean A. McMeekin, «From Beaumarchais to Chénier: the *droits d'auteurs* and the Fall of the Comédie-Française, 1777-1791», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*; Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*; *Eighteenth-Century Studies*, 3, 33 (printemps 2000): 466-71.
- Chartier, Roger; «Georges Dandin, ou le social en représentation», *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 49, 2 (mars-avril 1994): 277-309.
- Darnton, Robert; «In Search of the Enlightenment: Recent Attempts to Create a Social History of Ideas», *Journal of Modern History*, 43, 1 (mars 1971): 113-32.
- Davidson, Adele; «'Some by Stenography?' Stationers, Shorthand and the Early Shakespearan Quartos», *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 90, 4 (décembre 1996): 417-49.

- Estrée, Paul d'; «La Police à la Comédie-Italienne d'après les archives de la Bastille», *Le Ménestrel*, 41-44 (octobre 1893): 323-48.
- Faivre, Bernard; «L'acteur et le jongleur», dans *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Paris: Armand Colin, 1992, p. 38-46.
- Frantz, Pierre; «Pas d'entracte pour la Révolution», dans *La Carmagnole des Muses. L'Homme de lettres et l'artiste pendant la Révolution*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet. Paris: Armand Colin, 1988, p. 381-97.
- Frantz, Pierre; «Les tréteaux de la Révolution 1789-1815», dans *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Paris: Armand Colin, 1992, p. 505-32.
- Frantz, Pierre; «Un hôte mal attendu. Goldoni, Diderot, Voltaire», *Revue d'histoire du théâtre*, 1, 177 (1993): 55-66.
- Garbagnati, Lucile et Marita Gilli (éds.); *Actes du colloque Théâtre et Révolution*. Paris: Les Belles Lettres, coll. «Bicentenaire de la Révolution française», 1989.
- Graczyk, Annette; «Le Théâtre de la Révolution française, média de masse entre 1789 et 1794», *Dix-huitième siècle*, 21 (1989): 395-409.
- Hyslop, Beatrice; «The Theater during a crisis: the Parisian Theater during the Terror», *The Journal of Modern History*, 17 (mars-décembre 1945): 332-55.
- Jubenville, Yves; «Théâtres et Cafés», *Dix-huitième siècle*, 28 (1996): 415-30.
- Knecht, Robert J.; «Popular Theatre and the Court in Sixteenth-Century France», *Renaissance Studies*, 9, 4 (décembre 1995): 364-73.
- Lafarga, Francisco; «Théâtre», dans *Le Monde des Lumières*, sous la direction de Daniel Roche et Vincenzo Ferrone. Paris: Fayard, 1999, p. 203-13.
- Lagrave, Henri; «Le Théâtre en 1778», *Dix-huitième siècle*, 11 (1979): 29-42.
- Larthomas, Pierre; «*Le Mariage de Figaro*. Quelques remarques sur l'établissement du texte et les contrefaçons», *Revue d'histoire littéraire française*, 84, 5 (septembre-octobre 1984): 734-40.
- La Vopa, Anthony J.; «Conceiving a Public: Ideas and Society in Eighteenth-Century Europe», *Journal of Modern History*, 64, 1 (mars 1992): 79-116.
- Maslan, Susan; «Resisting Representation: Theatre and Democracy in Revolutionary France», *Representations*, 52 (1995): 27-51.
- Maza, Sarah; «The Theatre of Punishment. Melodrama and Judicial Reform in Pre-Revolutionary France», dans *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-*

- Century France*, Sarah E. Melzer et Kathryn Norberg (éds.). Berkeley: University of California Press, 1998, p. 181-97.
- McMeekin, Sean A.; «From Beaumarchais to Chénier: The *droits d'auteurs* and the Fall of the Comédie-Française, 1777-1791», dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 373. Oxford: The Voltaire Foundation, 1999, p. 235-371.
- Moureau, François; «Les Comédiens Italiens et la cour de France (1664-1697)», *Dix-septième siècle*, 130 (janvier-mars 1981): 63-81.
- Nathans, Benjamin; «Habermas's 'Public Sphere' in the Era of the French Revolution», *French Historical Studies*, 16, 3 (printemps 1990): 620-44.
- Niklaus, Robert; «La propagande philosophique au théâtre au siècle des Lumières», dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 26. Genève: Institut et musée Voltaire, 1963, p. 1223-261.
- Ozouf, Mona; «L'Opinion publique», dans *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, volume 1, *The Political Culture of the Old Regime*, édité par Keith M. Baker. Oxford: Pergamon Press, 1987, p. 419-34.
- Ozouf, Mona; «Esprit public», dans *Dictionnaire critique de la Révolution française*, volume «Idées». Paris: Flammarion, coll. «Champs». 1992, p. 165-80.
- Pocock, John G.A.; «The Myth of John Locke and the Obsession with Liberalism», dans *John Locke*, Papers read at a Clark Library Seminar. Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1980, p. 3-24.
- Ravel, Jeffrey S. «Seating the Public: Spheres and Loathing in the Paris Theaters, 1777-1788», *French Historical Studies*, 18, 1 (printemps 1993): 173-210.
- Reichardt, Rolf et Hans-Jürgen Luserbrink; «La Bastille dans l'imaginaire social de la France à la fin du XVIIIe siècle (1774-1799)», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 30 (avril-juin 1993): 196-234.
- Rougemont, Martine de; «L'Europe du théâtre», *Dix-huitième siècle*, 25 (1993): 68-79.
- Schangler, Judith; «Théâtre révolutionnaire et représentation du bien», *Poétique*, 6 (1975): 268-83.
- Tarin, René; «L'Éducation par le théâtre sous la Révolution», *Dix-huitième siècle*, 29 (1997): 495-504.
- Tonelli, Franco; «Machiavelli's *Mandragola* and the Signs of Power», dans *Drama, Sex and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, coll. «Themes in Drama», 1985, p. 35-54.

- Usandivaras-Mili, Murielle; «Le Théâtre de la Révolution. Présentation, problématique et perspective», dans *Actes du colloque Théâtre et Révolution*, édité par Lucile Garbagnati et Marita Gilli. Paris: Les Belles Lettres, 1989, p. 45-51.
- Usandivaras-Mili, Murielle; «Voltaire revu et corrigé par la Révolution française: le cas de *La Mort de César*», *L'Homme et la Nature*, 10 (1991): 209-25.
- Usandivaras-Mili, Murielle; «Le Théâtre de la Révolution française. Étude analytique, historique et socio-critique 1789-1799», *Annales historiques de la Révolution française*, 305 (juillet-septembre 1996): 559-60.