

Fantasmes de l'efficacité politique du théâtre sous la Révolution française : Fondements et réalités

« Si *Figaro* a tué la noblesse, *Charles IX* tuera la royauté ! »

Ces propos sont attribués à Georges Danton, qui les aurait énoncés à la sortie d'une représentation de la pièce de Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou La Saint-Barthélémy*. Danton a-t-il véritablement prononcé ces paroles, ou lui ont-elles été attribuées par le folklore révolutionnaire ? Magie de la transmission orale ou prestidigitation apocryphe, la question importe peu : ces paroles sont vraisemblables, parce que représentatives de l'état d'esprit d'une époque. Les hommes et femmes qui ont vécu pendant la Révolution française ont en commun d'attribuer au théâtre une place importante dans le flux des événements historiques auxquels ils assistent. Le théâtre n'est certainement pas le sujet majeur de la Révolution, mais il occupe une place particulière dans le champ des réflexions révolutionnaires. La question de la liberté des théâtres, par exemple, est distincte de celle de l'écriture et de la liberté d'imprimer. En est témoin le onzième article de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, une déclaration qui, si elle n'a pas de valeur juridique à l'époque, résume bien l'esprit du législateur, et est certainement programmatique :

« La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi. »

L'esprit révolutionnaire distingue bien la liberté d'expression, qui concerne les discours et les imprimés, et la liberté de représentation théâtrale. Ainsi, un débat a pu exister entre différents partisans de la liberté d'expression, certains favorables à la liberté d'imprimer ayant été dans le même temps défavorables à la liberté de représenter des pièces¹.

Ces débats ne doivent pas étonner. Si Habermas a vu dans le livre imprimé le *media* principal de constitution de la sphère publique au XVIII^e siècle², il n'en va pas de même pour

1. MASLAN, Susan. *Revolutionary Acts ; Theater, Democracy, and the French Revolution*. Baltimore : John Hopkins University Press. p.30

2. HABERMAS, Jürgen, *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962]. Traduction de Marc de Launay. Paris : Payot, 1993.

les révolutionnaires, qui attribuent au théâtre une efficacité politique réelle bien plus grande qu'à l'écriture. Par efficacité politique, il faut entendre la capacité qu'aurait eu le théâtre de convertir le peuple aux idées de la Révolution, ou au contraire aux idées contre-révolutionnaires, et, en conséquence, la capacité à causer des événements politiques. Ce fantasme de l'efficacité théâtrale³ parcourt l'ensemble de la société, et la phrase attribuée à Danton n'en est qu'une des nombreuses expressions. On en trouve d'autres dans les cahiers de doléances, ainsi que dans les débats de la Constituante, de la Législative, de la Convention. Or, force est de constater que la Révolution ne s'est pas faite *par* le théâtre, et que ceux qui ont été inquiétés pour leurs pièces, ou aux pièces desquels on a attribué des vertus politiques, ont souvent été les premiers étonnés d'être la cible de censures ou d'acclamations. Ce fantasme de l'efficacité politique du théâtre nous indique-t-il cependant quelque chose sur son efficacité sociale réelle ? En lui-même, ce fantasme n'est pas sans fondement, et semble issu à la fois d'une tradition intellectuelle ancienne, et d'un ensemble d'expériences concrètes vécues par le spectateur du XVIII^e siècle. Qu'il ait pu avoir quelque réalité ou non ne doit d'ailleurs pas faire oublier que les fantasmes modifient eux-mêmes le réel, et l'attitude des pouvoirs révolutionnaires à l'égard des arts du spectacle a manifestement été traversée par ce fantasme. Ce dernier est manifestement une construction, que les révolutionnaires ont tiré d'une expérience restreinte du théâtre, sans percevoir les grandes dynamiques à l'œuvre dans le théâtre de leur époque, des dynamiques qui ont pu avoir une efficacité sociale réelle quoique plus difficile à discerner.

Fondements et origines du fantasme de l'efficacité politique du théâtre

Ce fantasme de l'efficacité politique du théâtre, qui causerait les révolutions et ferait tomber les rois, ou au contraire qui empêcherait les révolutions en trompant le peuple, porte parfois un autre nom, celui qui lui a été donné par un numéro de la revue *L'Art du Théâtre*⁴ : la haine du théâtre. Cette haine prend, selon l'éditorial de ce numéro, deux formes : haine de l'essence et haine de l'état du théâtre, « Haine des adversaires irréductibles et haine des fanatiques rêvant de résurrection. »⁵ Les révolutionnaires ont connu l'une et l'autre haine. Les uns voient dans le théâtre un moyen « [d']enseigner les grandes vérités politiques et les vertus

3. Que nous qualifions de fantasme dans la mesure où les arts du spectacle, à cette période, n'ont jamais eu l'efficacité qu'ils ont pu avoir, par exemple, au moment de la révolution d'indépendance belge.

4. *Revue L'Art du Théâtre*. Printemps 1986, numéro 4, *La Haine du théâtre*. Arles : Actes Sud.

5. *Ibid.* p.10

publiques »⁶, les autres lui préfèrent la fête, dans une tradition rousseauiste héritée de la *Lettre à d'Alembert*⁷. Dans l'un et l'autre cas, le théâtre est vu comme un art puissant, capable de mouvoir les foules, dans le sens de la vertu civique ou au contraire dans celui de la contre-révolution. La haine du théâtre ou le désir de l'utiliser apparaissent comme les deux faces d'une même pièce, qui se révèlent dans le fantasme d'un théâtre aussi efficace que la grâce des jansénistes.

Ce fantasme est ancien, et a connu des formes diverses. Sa récurrence dans l'histoire occidentale est telle que Philippe Lacoue-Labarthe en a conclu que le projet philosophique même de l'Occident est fondé sur cette haine de la *mimésis*⁸, qui pousse à désapprouver le théâtre lui-même ou à ne l'approuver qu'à condition qu'il entraîne les cœurs là où la philosophie le veut. Depuis le XVII^e siècle, ce fantasme a investi trois champs particuliers, qui sont chronologiquement la religion, l'éthique et la politique. La critique religieuse du théâtre est connue : présente déjà chez Saint-Augustin (particulièrement au livre III des *Confessions*), elle revient en force au XVII^e avec les *Maximes et réflexions sur la comédie* de Bossuet. Si la critique religieuse offre le plus souvent l'aspect d'une haine contre l'essence du théâtre, celle qui lui succède⁹, la critique éthique, est plus ambiguë. Elle prend la suite de la critique religieuse dans le grand mouvement de déchristianisation du XVIII^e siècle. Selon cette critique, le théâtre doit servir à rétablir les bonnes mœurs, propager les Lumières, peindre les conditions – à chaque auteur sa préférence. S'il n'accomplit rien de cela, le théâtre est suspect. On trouve des exemples de cette suspicion dans les instructions données aux électeurs représentants le tiers-états du deuxième district du Marais, à Paris, en 1789, qui préconisent de demander la suppression des « théâtres connus sous le nom de petits spectacles, comme nuisibles au travail et funestes aux mœurs ». Le dernier champ, celui de la politique, est celui sur lequel s'affrontent tous les révolutionnaires lorsqu'ils parlent du théâtre, celui de la capacité du théâtre à transformer les hommes en citoyens ou au contraire à les transformer en réactionnaires. Dans ces trois champs, la haine du théâtre se manifeste par une idée commune, celle de la transmission unilatérale de l'émotion par ce qui se déroule sur scène.

Le fait d'attribuer à la représentation théâtrale le pouvoir de changer les esprits ne

6. MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis. *Sur la liberté des théâtres*. Paris : Lagrange, 1790. p.6.

7. OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris : Gallimard, 1976.

8. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. « Réponses aux questions posées par la rédaction », in *L'Art du théâtre*, *op.cit.*, p.10.

9. Le terme de « succession » est ici employé dans une analyse schématique des trois critiques, qui ont évidemment coexisté. La critique religieuse du théâtre n'a jamais complètement disparu, pas plus que la critique éthique ou la critique politique.

provient sans doute pas seulement d'une idée qui court, abstraite et sans fondement. L'expérience qu'ont eu les révolutionnaires des représentations fut sans doute intense, à une époque où le parterre était loin d'être policé, et où il pouvait être le lieu d'affrontements parfois brutaux¹⁰. Il faut rappeler que le parterre est généralement debout dans les théâtres parisiens au début de cette époque, le dernier parterre debout disparaissant en 1797 à l'Opéra-comique. Le théâtre est jusqu'alors un lieu de transmission des affects, un lieu où les émotions circulent librement. Les révolutionnaires, qui ont bien perçu le fait que la nation naissante devait être investie d'affects puissants, voyaient donc assez naturellement dans l'art dramatique un lieu privilégié de l'efficacité politique.

Il faut cultiver notre peuple

Cela explique les actions entreprises par les révolutionnaires pour modifier le théâtre. Le fantasme est donc lui-même devenu efficace, dans la mesure où il a largement orienté la production législative, réglementaire et les stratégies administratives à l'œuvre pendant la période révolutionnaire vis-à-vis du théâtre. Ces actions politiques sur le théâtre se sont articulées autour de deux principes : liberté et censure. La Révolution est une période de libéralisation des théâtres, notamment avec ce qu'on a appelé la « loi du 13 janvier 1791 », qui est un décret législatif autorisant, après déclaration en mairie, la construction des théâtres. En réalité, le théâtre était déjà libre avant, puisque les monopoles royaux sur les théâtres étaient largement contournés par l'inventivité des théâtres de foires ou de sociétés. Cependant, le théâtre ne fut pas beaucoup plus libre après, puisque la censure s'exerça pendant la Révolution avec la même vigueur que pendant les années qui la précédèrent. Deux affaires de censure théâtrale sont devenues particulièrement célèbres. La première est celle de *L'Ami des lois* de Jean-Louis Laya, pièce d'un modéré s'attaquant aux jacobins, censurée par la Commune de Paris le 2 janvier 1793, et dont l'auteur dut se cacher pendant toute la durée de la Terreur. La seconde affaire concerna la pièce de François de Neufchâteau, *Paméla*, interdite le 29 août 1793 pour avoir montré une héroïne aristocrate.

L'autre forme que prend ce fantasme de l'efficacité politique du théâtre est celle du théâtre « par et pour le peuple » fondé par un arrêté du Comité de salut public le 2 août 1793. Cet arrêté impose la représentation de certaines pièces patriotiques, représentées *gratis* et

10. RAVEL, Jeffrey. *The Contested Parterre: public theater and French political culture, 1680-1791*. Ithaca : Cornell University Press, 1999.

censées édifier le peuple. On fait ainsi jouer *Brutus*, *Guillaume Tell* et *Gracchus* trois fois par semaine, dont une gratuitement. L'idée sous-jacente, que l'on retrouve par exemple, *mutatis mutandis*, dans le rapport sur la langue française écrit par l'Abbé Grégoire au nom du Comité d'instruction publique¹¹, est que le théâtre doit enseigner la vertu civique. Le rapport de la classe politique au théâtre est, dans ce cas, le même que dans celui de la censure : la représentation enseigne le vice ou la vertu politique aux spectateurs, toujours dans un mouvement unilatéral de transmission des affects et des idées. Or, cette transmission unilatérale est précisément ce qui fait défaut au théâtre, et qui rend fantasmatique l'approche qu'ont les révolutionnaires sur la question de son efficacité sociale, du moins lorsqu'ils l'abordent dans des termes politiques.

Paradoxe sur les théâtres révolutionnaires

L'histoire du spectacle vivant connaît peu d'exemples où une représentation a causé un événement politique majeur. En se projetant hors des frontières français et hors de la seule période révolutionnaire, le seul exemple évident est celui de *La Muette de Portici*, l'opéra comique d'Auber (musique) et Scribe (livret). Cette œuvre a emporté les spectateurs bruxellois le 25 août 1830 dans un élan patriotique qui joua un rôle d'importance dans la Révolution belge. Rien de semblable cependant sous la Révolution française. Celle-ci connut certes quelques troubles causés par des pièces, notamment *L'Ami des lois* qui fut l'occasion d'affrontements entre des partisans du jacobinisme et des partisans d'une politique plus modérée. Cependant, ces troubles ne furent pas causés directement par la scène, contrairement à la *Muette de Portici* qui fut la cause immédiate, efficiente, de l'élan patriotique. En effet, les troubles révolutionnaires français causés à l'occasion de spectacles furent le fait de la rencontre entre différentes interprétations, de circulation des idées dans le parterre et au-dehors du théâtre, et non d'une transmission unilatérale des pensées et des affects. Voilà sans doute ce qui rendait le théâtre véritablement dangereux pendant les périodes où la pensée n'était pas censée circuler avec liberté, notamment les périodes de consolidation du pouvoir et de l'idéologie. Ainsi, la haine de l'état du théâtre était en réalité une haine de l'essence du théâtre.

Il ne faudrait cependant pas en conclure que le théâtre n'a eu aucune efficacité politique ou sociale. Il ne faudrait peut-être même pas en conclure que le théâtre n'est pas

11. GRÉGOIRE, Henri. *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*, présenté à la Convention nationale au nom du Comité d'instruction publique le 4 juin 1794.

capable de transmission unilatérale d'affects et de pensées. Toutefois, cette efficacité et ces transmissions n'ont sans doute pas la clarté et l'évidence que lui ont assignés les révolutionnaires. Si ces derniers ont vu dans le théâtre un art capable de soulever le peuple, peut-être est-ce parce qu'ils n'ont pas perçu que dans les théâtres, le public était de plus en plus assis. En effet, la période révolutionnaire se caractérise, dans le monde du théâtre, par deux phénomènes ayant un impact important sur les représentations. Le premier est le passage d'un public debout à un public assis, un passage qui commence plus tôt au XVIII^e siècle, et qui s'achève précisément en 1797, avec la modification du parterre de l'Opéra-Comique¹². Le second est la naissance d'un genre, le mélodrame. Ce dernier se caractérise à la fois par une volonté claire de transmettre des émotions fortes (peur, joie, tristesse, surprise... Tout le spectre émotionnel est convoqué dans les pièces mélodramatiques), et par celle de créer une structure où l'individu bon, moral, l'emporte sur les immoraux, les méchants. Le mélodrame doit autant au drame bourgeois diderotien qu'aux « comédies légères »¹³ en vogue pendant la période révolutionnaire.

Or, les comédies légères, les pièces larmoyantes, les bleuettes et surtout les mélodrames ont, pendant la période révolutionnaire, un impact bien plus important que les pièces politiques qui intéressent les révolutionnaires. Ces derniers, dans leur approche du théâtre, oublient que la particularité de cet art est de produire son efficacité non pas tant par le contenu de la pièce que par la structure de la séance théâtrale¹⁴. La manière dont est assis le spectateur, son rapport à la présentation et la structure de la pièce comptent au théâtre plus que de savoir si l'héroïne est aristocrate ou si le peuple est équitablement représenté. Cela explique pourquoi les pièces « par et pour le peuple » n'ont ainsi eu que peu d'efficacité au regard de la déferlante émotionnelle qu'offrait le théâtre. Dans ces spectacles, le spectateur assis regarde l'action se faire, s'abstient plus qu'avant de la critique, est emporté par les émotions de la représentation. La période voit en cela naître les linéaments d'une société du spectacle, où le spectacle théâtral est semblable au spectacle politique : le citoyen s'investit émotionnellement dans la figure du Consul, qui représente la Nation entière. Les rapports à la fiction et à l'émotion sont proches.

12. POIRSON, Martial, « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur », dans *Dix-Huitième siècle*. 2009, n°41, *Individus et communautés*, p. 246.

13. Nous empruntons ce terme à Martial Poirson, dans *Le théâtre sous la Révolution: politique du répertoire, 1789-1799*. Paris, Desjonquières, 2008. p.32.

14. BIET, Christian, TRIAU, Christophe. « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance ». Dans *Tangence*, n°88. Québec : Tangence éditeur, 2008. pp. 29-43.

La création conjointe d'un nouveau mode de représentation théâtrale et de représentation politique a sans doute été l'œuvre d'un processus à la fois très lent et très rapide. Très lent parce qu'il a fallu l'influence du système politique anglais pour qu'émerge en France l'idée d'un gouvernement représentatif ; très lent également parce que le théâtre émotionnel (mélodrames, pièces sentimentales, pastorales, etc.) n'est pas né de la cuisse d'un Jupiter révolutionnaire. Mais ce processus a été rapide parce que le théâtre et la politique ont l'un et l'autre subi de grandes transformations en l'espace de quelques années, une vitesse qui justifie de donner à ces événements le nom de « révolution ». Que les révolutionnaires n'aient pas eu le loisir, comme l'a eu Bossuet, de percevoir que le théâtre n'a d'efficacité que par la répétition des structures qu'il propose ou impose, vient sans doute de cette précipitation des événements en même temps que de la lenteur des lentes transformations des esprits qui les ont préparés. Ils ont ainsi assigné au théâtre une efficacité politique, une efficacité de temps court, à un art qui ne possédait qu'une efficacité sociale, de temps plus long. *Le Mariage de Figaro* n'a sans doute pas tué la noblesse, mais il a eu son efficacité : il a tué le théâtre du valet-type servant son maître-type avec habileté, pour faire du valet un personnage creux, voué à disparaître. *Figaro* a, malgré lui, préparé le terrain pour le nouveau personnage des drames bourgeois, l'homme nouveau qui ne peut être « privé de physionomie, de biographie, d'état civil et de statut social. »¹⁵

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe. « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance ». Dans *Tangence*, n°88. Québec : Tangence éditeur, 2008.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962]. Traduction de Marc de Launay. Paris : Payot, 1993.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. « Réponses aux questions posées par la rédaction ». Dans *L'Art du théâtre*. Pintemps 1986, n°4, *La Haine du Théâtre*. Arles : Actes Sud, 1986.
- OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris : Gallimard, 1976.
- POIRSON, Martial. « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur ». Dans *Dix-Huitième siècle*. 2009, n°41, *Individus et communautés*.
- POIRSON, Martial (dir.) *Le théâtre sous la Révolution: politique du répertoire, 1789-1799*. Paris, Desjonquières, 2008.
- RAVEL, Jeffrey. *The Contested Parterre: public theater and French political culture, 1680-1791*. Ithaca : Cornell University Press, 1999.

15. ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994. p.151.

Sources

- GRÉGOIRE, Henri (dit l'Abbé -). *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*, présenté à la Convention nationale au nom du Comité d'instruction publique le 4 juin 1794.
- MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis. *Sur la liberté des théâtres*. Paris : Lagrange, 1790.
- FRAMERY, Nicolas-Etienne. *De l'organisation des spectacles à Paris*. Paris : Buisson&Debray, 1790.
- QUATREMERRE de QUINCY, Antoine. *Rapport approuvé par le Comité d'instruction publique de l'Assemblée législative, sur les réclamations des directeurs de théâtre , & la propriété des auteurs dramatiques*. 1792.
- *Instructions donnés aux électeurs représentant le tiers-états du deuxième district du Marais*, 1790 [Archives parlementaires de la Révolution française, Tome 6 : 1789 – États généraux. Cahiers des sénéchaussées et baillages [Toul – Vitry-le-François], page 685-686]