



HAL
open science

Représenter la claustration : les décors de couvents, entre idéologie et scénographie

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. Représenter la claustration : les décors de couvents, entre idéologie et scénographie. Philippe Bourdin, Françoise Le Borgne. Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire, Presses universitaires Blaise Pascal, pp.41-55, 2010. hal-03311416

HAL Id: hal-03311416

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03311416>

Submitted on 31 Jul 2021

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

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

REPRÉSENTER LA CLAUSTRATION :
LES DÉCORS DE COUVENTS, ENTRE IDÉOLOGIE ET
SCÉNOGRAPHIE

Sophie Marchand

En janvier 1792, le *Journal encyclopédique* écrit : « On vient de jouer au Théâtre Italien *Cécile et d'Ermancé* [...] Ce poème, qui n'offre ni vraisemblance ni préparation, [...] a dû néanmoins son succès au mérite vraiment dramatique [...] de la scène du maçon. [...] Si les cachots, les chaînes, les processions, les chants funèbres sont des folies propres à divertir notre siècle, les auteurs feront bien de les employer le plus souvent qu'ils pourront, et de suivre en cela le goût du jour¹ ». Car goût du jour il y a et, dans son numéro de mars 1792, le même journal cite un extrait du troisième acte des *Deux Panthéons ou l'inauguration du Théâtre du vaudeville*, de M. Püs, qui présente la « description d'une salle à faire » :

LE GEÔLIER

Elle est là votre salle, et j'en vois le théâtre.

LE DRAME

Des murs de marbre noir...

LE GEÔLIER

Des colonnes d'albâtre...

LE DRAME

Des baignoires de bronze, en forme de tombeaux

LE GEÔLIER

Point de lampes en quinquets, mais de pâles flambeaux

Dont la fumée épaisse, en tourbillons bien sombres

Fasse prendre au public les acteurs pour des ombres.

LE DRAME

[...] Des pleurs d'argent partout... Pour légende à demeure

Ces mots : *Mourir n'est rien ; c'est notre dernière heure*

LE GEÔLIER

[...] Chaque coulisse en arc, comme aux cloîtres, moulée :

Un rideau d'avant-scène où, près d'un mausolée,

Young, au clair de lune, en méditation

Invite l'univers à la consommation [...].

LE DRAME, *gaiement*

En décorations sois surtout bien fertile ;

[...] Point de coteaux riants, de prés ni de ruisseaux :

Des landes, des marais, des jolis cimetières,

¹ *Journal encyclopédique*, Janvier 1792, p. 363-364.

Des étangs et des lacs, des rocs et des glaciers.
 LE GEÔLIER, *avec la même joie*
 D'ailleurs, force cachots, mais jamais de maisons ;
 Des prisons, des prisons, et toujours des prisons.²

En même temps qu'ils signalent l'émergence d'une nouvelle norme du goût, liée à la représentation pittoresque des espaces sombres et, plus particulièrement, des lieux de claustration, ces deux textes éludent assez nettement la dimension idéologique de ces espaces et les rapports qu'ils entretiennent avec le contexte historique.

Envisageant les qualités plastiques de tels décors, indépendamment de toute préoccupation référentielle, ils se distinguent des approches critiques et historiques postérieures, soucieuses des significations symboliques à l'œuvre dans ce *topos* dramatique. Lectures qui, justifiées à la fois par le contexte historique, par les textes eux-mêmes et par le rôle conféré, à l'époque révolutionnaire, à un théâtre qui revendique « l'autorité et les devoirs d'un éclairé de l'opinion³ », ne sauraient être négligées. Comment, en effet, comprendre ces pièces à couvents sans prendre en compte le fait qu'elles apparaissent scéniquement dans ce moment particulier de libéralisation idéologique et formelle qui permet enfin la représentation de réalités sociales autrefois interdites (certaines pièces, *Éricie* de Dubois-Fontanelle, *Mélanie* de La Harpe ou les drames de Baculard d'Arnaud, sont antérieures à la Révolution mais n'ont pu être représentées avant⁴) ? Comment les comprendre sans tenir compte du fait qu'accompagnant l'actualité politique – saisie des biens des couvents en novembre 1789, abrogation des vœux monastiques en février 1790, suppression des ordres en août 1792 – elles contribuent à la diffusion des idées nouvelles et, à ce titre, comptent, comme *Les Victimes cloîtrées* de Monvel, au nombre des spectacles gratuits donnés « par et pour le peuple »⁵ ? Comment oublier que leur genèse, comme leur destinée, procède de la proximité de la temporalité de l'événement et de celle de la fable ? Pougens déclare avoir écrit *Julie ou la religieuse de Nîmes* « au bruit du canon de la Bastille⁶ » et le *Journal encyclopédique* note, à propos du *Jean Calas* de Laya : « il suffit presque à la Nation qu'on lui offre un des tableaux des grandes iniquités de l'ancien régime [...] pour lui faire tolérer

² *Ibid.*, Mars 1792, p. 374-375.

³ E. et J. de Goncourt, *La Société française pendant la révolution, Œuvres complètes*, t. XXIII, Genève, Slatkine reprints, 1986, p. 136-137.

⁴ Voir Étienne et Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution*, Paris, Barba, 1802, t. I, p. 102, et E. Estève, « Le théâtre "monacal" sous la Révolution, ses précédents et ses suites », *Études de littérature préromantique*, Paris, Champion, 1923, p. 96 : « Peut-être était-il réservé aux dramaturges révolutionnaires qui avaient les coudées franches de reprendre et de pousser l'esquisse un peu pâle tracée par leurs prédécesseurs, - dussent leurs couleurs, pour flatter les passions du jour, tourner au noir, et de développer avec toute l'ampleur désirable [le] sujet ».

⁵ Voir R. Laplace, *Monvel, un aventurier du théâtre au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 1998, p. 219.

⁶ *Julie ou la religieuse de Nîmes*, drame historique en un acte et en prose par Charles Pougens, Paris, Dupont, an IV, p. xvi.

des productions que son goût lui aurait fait désapprouver auparavant⁷ ». Comment laisser de côté, enfin, la lettre même des textes, qui retentissent d'appels à la réforme ? À la thématization explicite de l'abrogation des vœux forcés dans *Les Rigoureux du cloître* de Fiévée⁸, *Julie* de Pougens⁹ ou *Fénelon* de Marie-Joseph Chénier¹⁰, s'ajoute, dans la plupart des pièces, la marche symbolique de la fable, qui élabore un parcours de libération¹¹.

La tentation est donc grande de lire dans la vogue des motifs carcéraux et conventuels la traduction scénique d'un imaginaire idéologique et d'une actualité historique. Malheureusement l'imbrication ne semble pas si nette et la translation de l'événement vers la représentation, ainsi que l'interprétation causale qui lie le fait historique et le fait dramaturgique, pas si aisément ni si univoquement lisible. Le théâtre abonde, certes, en murs à abattre, en Bastilles à prendre, en couvents à détruire. Mais ces lieux même, réprouvés par le propos idéologique des pièces, exercent une fascination sensible sur le public, si bien que, dans la tension entre discours et prédilection pour la monstration dramatique, se révèle peut-être l'appartenance de ces représentations à un autre type d'histoire, l'affleurement d'une question posée aux rapports entre scénographie et idéologie.

Ce questionnement est contemporain de la représentation. Très tôt, les commentateurs mettent en doute la validité d'une lecture idéologique de ces pièces, dénonçant la vanité d'un motif de circonstances, devenu cliché et déjà obsolète. Le *Journal encyclopédique* remarque, à propos du *Convent* de Laujon : « Cette pièce, deux ans avant sa représentation, aurait porté en elle-même plus d'un obstacle à son succès. Il fallait, pour la voir applaudir, le concours des circonstances politiques qui l'ont fait admettre sur la scène française », mais il constate également la péremption d'une « leçon de morale [...] qui pourrait être

⁷ *Journal encyclopédique*, janvier 1791, p. 384. Comme le constate Olivier Bara, « s'instaure de la sorte un régime particulier de représentation, où, à la théâtralisation du réel répond l'ancrage du théâtre dans l'ordre du réel » (« L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution. Éloquence et plasticité d'un lieu commun », *Les Arts de la scène et la Révolution française*, sous la direction de Ph. Bourdin et G. Loubinoux, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2004, p. 399-400). Voir aussi P.-É. Levayer, « Le "noir" au théâtre, des *Victimes cloîtrées* au mélodrame », *Europe*, 659, mars 1984, p. 94, et P. Frantz, « L'espace dramatique de *La Brouette du vinaigrier* à *Calina* », *Revue des Sciences humaines*, 162, avril-juin 1976, p. 156.

⁸ *Les Rigoureux du cloître*, comédie en deux actes et en prose, mêlée d'ariettes, représentée pour la première fois le 23 août 1790, paroles de Fiévée, musique de Berton, de l'imprimerie de l'auteur, acte II, scène 7, p. 39-40.

⁹ *Julie ou la religieuse de Nîmes*, p. 78 : « La Novice : Un autre univers s'offre à mes yeux éblouis ; le temps s'approche où la raison vengera la nature outragée ; ces murs élevés par l'erreur s'écrouleront sous ces coups redoublés, l'on comblera ces repaires affreux, séjour de terreur et de larmes ».

¹⁰ M.-J. Chénier, *Fénelon ou les religieuses de Cambrai*, tragédie en cinq actes représentée pour la première fois sur le théâtre de la République le 9 février 1793, *Théâtre*, éd. G. Ambrus et F. Jacob, Paris, GF, 2002, acte IV, scène 3, p. 308.

¹¹ Levayer constate qu'à la fin des *Victimes cloîtrées*, « Francheville, ceint de l'écharpe de maire, entouré symboliquement du clergé [...] et de la noblesse [...], [faisant] pénétrer air et lumière dans ces lieux de ténèbres et d'oppression » offre une « belle métaphore scénique » (art. cit., p. 91).

encore utile si, depuis, l'assemblée nationale [...] n'avait pas cru devoir ouvrir ces prisons religieuses¹² ». Le temps de l'actualité, coïncidant presque avec celui de l'obsolescence du message, signe la fragilité d'une lecture strictement politique du *topos*. C'est ce que confirme le *Mercure de France*, dès avril 1791, en récusant la pertinence historique du sujet des *Victimes cloîtrées* :

La représentation de *Mélanie* aurait épargné bien des crimes [...] : quel est ici l'objet de l'auteur ? Il eût été louable sans doute s'il avait fallu désabuser la Nation sur des établissements dangereux [...] ; mais aujourd'hui que leur suppression est décrétée et consacrée par un assentiment général, à quoi bon fouiller dans leurs ruines pour nous montrer les horreurs qu'elles recèlent ? [...] D'ailleurs, ces sujets de nonnes et de moines, répétés à l'envi [...] commencent à vieillir. Développer sur la scène les principes de la constitution, en faire sentir les inestimables avantages, [...] : voilà des objets qui [...] seraient bien plus dignes d'exercer le talent [de] M. Monvel.¹³

Sous l'alibi idéologique, le *Mercure* démasque le prétexte : le temps de la lutte, de *cette* lutte, est passé. La plupart des pièces sont postérieures à l'abrogation des vœux, leur combat est caduc. Et la représentation de ces espaces, loin d'être rituelle ou commémorative, flatterait les plus bas instincts d'un public encouragé dans son voyeurisme.

Car ce que notent aussi les critiques contemporains, c'est que la vogue des espaces de claustration accompagne le triomphe d'un théâtre du visible¹⁴. La *Correspondance littéraire* ironise dès 1768 sur Baculard d'Arnaud qui, « ne pouvant être pathétique et touchant, [...] croit qu'il suffit de se barbouiller de noir de la tête aux pieds », et propose de « solliciter pour lui la place de tapissier d'enterrement à la paroisse de Saint-Roch ou de Saint-Eustache¹⁵ », à condition qu'il cessera d'écrire. Et le *Journal encyclopédique* de regretter, en avril 1793 :

Nos spectateurs n'accourent en foule qu'aux spectacles où il y a beaucoup à voir et peu à retenir. Il leur faut des décorations nouvelles. [...]. Depuis quatre ans nos théâtres sont transformés en cloîtres et les coulisses en cellules [...]. On ne voit plus que des capuchons, des scapulaires, des guimpes, des voiles, des chapelets. [...] On a [...] osé [...] chercher la justification de ces licences dans *Athalie* : mais dans cette pièce immortelle, la pompe du spectacle n'est point un artifice théâtral, une brillante et vaine

¹² *Journal encyclopédique*, octobre 1790, p. 94-95 :

¹³ *Mercure de France*, 16 avril 1791, p. 128-130. Voir aussi *Journal encyclopédique*, avril 1793, p. 511-514 : « Sous vos pinces le cloître est une prison austère [...]. La terre que l'on foule dans ces retraites obscures est un désert horrible où il ne croît que des ronces, où l'on marche sur des serpents et le silence qui y règne est celui des tombeaux. Eh bien, hommes injustes, on les a ouverts ces tombeaux : on a brisé ces fers : on a déchiré ces voiles ».

¹⁴ Etienne et Martainville, *op. cit.*, t. II, p. 55.

¹⁵ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, *Correspondance littéraire*, éd. de M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 vol., mars 1768, t. VIII, p. 45.

décoration [...] ; c'est une partie nécessaire, sans laquelle la pièce ne peut exister.¹⁶

D'un théâtre du dire à un théâtre du voir, le changement de paradigme esthétique est net, et s'accompagne de l'inflation d'une écriture didascalique qui parfois, comme dans *Les Dragons et les bénédictines* de Pigault-Lebrun, va jusqu'à programmer les machineries scéniques¹⁷. Comme le constate Pierre Frantz, « au théâtre, on va maintenant pour voir¹⁸ », et l'on se réjouit de trouver, dans la pièce de Laujon, « grâce à la vérité de l'exécution, [...] le couvent même [...] transporté au théâtre¹⁹ ». Et à un lecteur qui hésitait entre *Mérope* et *Fénelon*, un journaliste répond : « Vous verrez *Mérope* une autre fois, mais vous ne verrez pas tous les jours [...] *Fénelon* représenté par Ribié avec costumes et décors²⁰ ».

La légitimation idéologique se trouve alors concurrencée par la légitimation scénographique et l'on voit s'esquisser, au sein des pièces conventuelles, un partage entre celles qui, fondées sur une efficacité spectaculaire, connaissent un nombre élevé de représentations et celles qui, confiant leur efficacité au discours, obtiennent un succès moindre. Le *Mercur de France*, déclare qu'« *Éricie* a produit peu d'effet. [...] deux personnages seulement y développent leur caractère et il en résulte un peu de monotonie dans la marche des scènes. [...] Il a manqué à cet ouvrage d'être représenté il y a vingt ans ; à cette époque il aurait à coup sûr obtenu le plus grand succès²¹ », et prend acte d'un rendez-vous manqué, tant sur le plan idéologique que sur le plan esthétique. Les *Victimes cloîtrées*, au contraire, misant sur le pittoresque, remportent un grand succès, de même que *Le Comte de Comminge* de Baculard d'Arnaud, pièce qui, si elle recourt au spectaculaire conventuel, ne saurait être considérée comme un drame anticlérical - « Ce pouvoir surnaturel de la religion qui nous subjuge et nous arrache à nous-mêmes : tel est le grand tableau que j'avais à représenter dans *Comminge* et dans *Euphémie*²² », écrit Baculard. Partagé entre dénonciation et

¹⁶ *Journal encyclopédique*, avril 1793, p. 511-516. On trouve le même reproche chez Palissot : « tout cet appareil funéraire [...] pourrait former sans doute un spectacle horrible, dégoûtant même, mais qui ne ferait que mieux sentir le défaut de génie d'un auteur qui ne se croit tragique qu'avec de pareilles ressources. L'éloquente douleur de Phèdre, un seul vers d'Iphigénie porte dans l'âme des spectateurs un saisissement bien plus terrible que tout cet attirail de fossoyeurs [...] » (*Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, Œuvres complètes*, Londres, 1779, t. IV, p. 44-45).

¹⁷ *Les Dragons et les Bénédictines*, comédie en un acte et en prose du citoyen Pigault-Lebrun, Paris, Barba, an II, p. 3.

¹⁸ art. cit. p. 161.

¹⁹ *Correspondance littéraire*, mai 1790, t. XVI, p. 6. On est loin de l'époque où, à propos du *Déserteur* de Sedaine à la Comédie Italienne, la critique écrivait : « La décoration de la prison fait honte aux Comédiens » (*Le Nouveau Spectateur ou Journal des théâtres*, tome second, n° XI, Paris, Esprit, 1777, p. 149).

²⁰ *Vérités à l'ordre du jour ou Nouvelle critique raisonnée, tant des acteurs et actrices des théâtres de Paris, que des pièces qui y ont été représentées pendant le cours de l'année dernière*, deuxième édition, Paris, Garnier, an VI, Lettre 3, p. 19.

²¹ *Mercur de France*, 5 septembre 1789, p. 22-23. Voir aussi *Correspondance littéraire*, t. XV, p. 508.

²² *Euphémie ou le triomphe de la religion*, drame par M. d'Arnaud, troisième édition, Paris, Le Jay, repris dans *Théâtre*, t. I, Slatkine reprints, 1972, p. vi). Il écrit ailleurs : « il n'y a que la religion qui puisse tenter ces efforts si pénibles, si révoltants pour la nature humaine, qui soit capable de

fascination, le succès des décors de couvents tient à autre chose qu'à sa simple actualité et révèle une tension entre deux régimes de représentation : le discursif et le visible.

La lecture des didascalies dévoile le lien profond qui unit, dans l'élaboration dramaturgique, espaces de la claustration et pulsion scopique. La cellule fascine parce qu'elle est un lieu pittoresque. *L'Année littéraire* reconnaît en 1769 que Baculard d'Arnaud a su tirer un « grand parti d'une mine féconde [...] que personne n'avait fouillée à tant de profondeur. [d'] une nature [...] qui, par le génie du peintre, est toute nouvelle pour nous²³ », et il prend acte de la déclaration d'intention du dramaturge, qui prétendait, dans *Le Comte de Comminge*, « puiser son *costume* » dans « ce *sombre* qui est peut-être la première magie du pittoresque²⁴ ». L'influence du modèle pictural est également patente dans *Julie ou la religieuse de Nîmes* de Pougens, comme le souligne le *Journal encyclopédique* : « le cachot [...] que l'auteur décrit d'une manière très pittoresque [...] fournirait au peintre le sujet d'une belle décoration. La plume de M. de Pougens était d'autant plus propre à tracer les notes indicatives de la scène, qu'ayant passé les premières années de sa vie en Italie et ayant été reçu comme professeur à l'académie de peinture de Rome, avant d'avoir eu le malheur d'y perdre la vue [...], il a pu effectivement dessiner en artiste la pantomime de ce drame²⁵ ». Il n'est sans doute pas anodin que, dans ce cas, le rapport au visible se révèle foncièrement ambivalent : la représentation des espaces se trouve forcément médiatisée par cette cécité et une intériorisation de la vision. Celle-ci est sensible dans la caractérisation plastique de ces décors, marqués, par ailleurs, par l'influence piranésienne²⁶. Qu'on juge de ce pittoresque, avec cette didascalie, assez représentative, qui ouvre *Le Comte de Comminge* :

La toile se lève et laisse voir un souterrain vaste et profond [...] ; deux ailes du cloître, fort longues et à perte de vue viennent aboutir à ce souterrain. On y descend par deux escaliers composés de pierres grossièrement taillées et d'une vingtaine de degrés. Il n'est éclairé que d'une lampe. Au fond du caveau, s'élève une grande croix, telle qu'on en voit dans nos cimetières, au bas de laquelle est adossé un sépulcre peu élevé et formé de pierres brutes ; plusieurs têtes de morts amoncelées lient ce monument avec la Croix. [...] Plus avant, du côté gauche, est une fosse qui paraît nouvellement creusée, sur les bords de

verser des consolations dans ces cœurs desséchés de pénitence ; et c'est assurément ce que ne ferait pas la philosophie » (*Le Comte de Comminge*, drame en trois actes et en vers, Paris, veuve Duchesne, 1780, p. 6). On ne lit pas de condamnation de la religion dans *Comminge*, à la différence d'*Euphémie*. C'est pourtant cette première pièce qui est la plus représentée.

²³ *Année littéraire*, 1769, t. VIII, p. 153.

²⁴ *Le Comte de Comminge*, p. 6-7. Il ajoute : « Jetons les yeux sur les grands maîtres [...], nous voyons Raphaël, Michel-Ange atteindre, par cette route, au sublime de la peinture. Qu'on lise *L'Enfer* du Dante, *Le Paradis perdu* de Milton, *Les Nuits* du docteur Young et l'on sentira combien cette branche du pathétique a d'empire sur tous les hommes [...]. Je voudrais bien que nos métaphysiciens se donnassent la peine d'éclairer la raison de ce sentiment qui nous maîtrise, nous emporte, nous ramène à ces débris de monuments antiques, de tombeaux. C'est cette partie du théâtre que j'ai entrevue ».

²⁵ *Journal encyclopédique*, avril 1792, p. 340-341.

²⁶ Voir Olivier Bara, art. cit., p. 396.

laquelle sont une pioche, une pelle, etc. [...] Sur les deux ailes de ce souterrain se distinguent [...] une infinité de petites croix, qui désignent les sépultures des religieux. On aperçoit au haut d'un des escaliers, du côté droit, les cordes d'une cloche. Au bas de la grande croix, sur les têtes de morts, se lit cette inscription latine : cogitavi vanitatem saeculorum et dies aeternos in mentem habui.²⁷

Si l'on ajoute à ces tableaux quelques scènes spectaculaires²⁸ et quelques effets de couleur locale dans la description minutieuse des rituels monacaux²⁹, on perçoit pleinement la dimension visuelle du cadre choisi. Viennent encore la renforcer un certain nombre de relais internes de la réception, valant comme autant de prescriptions métatextuelles, qui invitent le spectateur à s'imprégner des signes sensibles et de leur effet. Comminge fixe des yeux sa fosse mortuaire, avant de déclarer : « Accoutume tes yeux / Accoutume ton âme à ce spectacle affreux³⁰ ».

Tout un protocole de dramatisation du regard est ainsi mis en place, qui, en réalité, désigne la claustration moins comme un réservoir d'accessoires que comme un dispositif esthétique. Couvents et cachots, dès lors, n'ont pas besoin d'être individualisés en tant qu'espaces : ce qui compte, c'est moins la singularité du lieu que le fait qu'il s'agit d'espaces qui représentent avant tout des dispositifs spectaculaires, des caisses de résonance (des passions, du malheur, des idées...), d'espaces, en un mot, qui reproduisent ce qu'est aussi, essentiellement, la scène de théâtre. Espaces moins référentiels qu'esthétiques, ils encouragent une dramaturgie de l'effraction³¹, guidant le regard vers les profondeurs d'un couvent

²⁷ *Le Comte de Comminge*, p. 13-14. Les didascalies de ce type sont légion. Voir Dubois-Fontanelle, *Éricie ou la vestale*, drame en trois actes et en vers, Londres, 1768, acte III ; *Euphémie*, acte I, p. 11 et acte III, p. 57 ; *Julie*, p. 4-5 ; *Les Victimes cloîtrées*, drame en quatre actes et en prose, représenté pour la première fois au théâtre de la Nation au mois de mars 1791, nouvelle édition, revue et corrigée, par le citoyen Monvel, Paris, Barba, 1796, acte IV, p. 63 : « *Le cachot des religieuses est éclairé par une lampe de terre, posée sur une pierre. Tout le meuble consiste en un paillason vieux et déchiré, une petite cruche d'huile, une cruche de grès, un pain bis et une pierre pour servir de traversin et de siège à la prisonnière. Le cachot côté droit est au lever du rideau plongé dans une obscurité profonde. On y voit deux tombes en pierre noire, avec un anneau à chacune pour lever la grande pierre qui la couvre. Au fond de chaque cachot, une petite porte de fer* ».

²⁸ « *Une des tombes qui sont sur la scène s'ouvre sous les pas d'Euphémie ; la pierre se brise et roule avec bruit. Euphémie est entraînée dans la chute et se trouve à moitié engloutie dans ce sépulcre* » (*Euphémie*, acte III, scène 2, p. 69).

²⁹ Dans *Éricie* (culte du feu, sacrifice) et dans *Comminges*, à l'acte III, scène 2, p. 68, et dans la scène des funérailles d'Euthime.

³⁰ *Le Comte de Comminge*, acte I, scène 1, p. 16. Le procédé est développé à la scène 4 de l'acte I : « D'Orvigny [...] porte ses regards partout, s'arrête de temps en temps sur les degrés et paraît saisi d'une espèce de terreur : Pour de profanes yeux, ciel ! quel tableau terrible ! (*il lit tout haut les derniers mots d'une des inscriptions*) : Quels objets !... QUE LA MORT ET QUE LA VÉRITÉ... / Effrayante leçon ! » (p. 29). Voir aussi, parmi des dizaines d'exemples, *Éricie ou la vestale*, acte I, scène 3, p. 41, ou, dans *Euphémie* (I, 10, p. 33-34) : la comtesse d'Orcé, *apercevant le cercueil et reculant d'effroi* : « Dieu ! Qu'ai-je vu ? ».

³¹ Voir Patrick D. Murphy, « The spectacle of the cloister in French Revolutionary Drama », *Actes du colloque CESAR*, juin 2006, <http://www.cesar.org.uk> : « The spatial organization of a convent play produces specular interest by the re-creation of spaces previously hidden from the male gaze. The secrecy suggests a dramaturgy of invasion. [...] The eroticism implicated in an

qui figure, autant qu'une donnée de la fiction, un univers mental à explorer et un rapport à l'imaginaire théâtral.

Cette idée d'effraction est sensible dans le choix des espaces représentés. Si les comédies s'en tiennent en général aux espaces visibles, sociaux du couvent – comme tels peu spécifiques : parloirs chez Laujon³², salle commune chez Flins³³ –, les drames, en revanche, plongent dans ses profondeurs (cellules, souterrains), explorent ses recoins les plus sombres, pénètrent des lieux interdits aux profanes³⁴, forçant du même coup les murs qui étouffent les cris des victimes³⁵. À l'intérieur même des pièces, les changements de lieu déterminent une progression dramatique (et donc une efficacité de l'action) liée à cette effraction. C'est le cas des *Rigueurs du cloître*, qui commence au jardin³⁶, se poursuit dans une salle commune, et menace de s'achever, dans un hors-scène inquiétant, de l'autre côté de la « grille qui ferme un caveau dont les marches paraissent³⁷ ». C'est aussi le cas des *Victimes cloîtrées*³⁸. Associée à une scénographie qui multiplie les obstacles (aux mouvements : chaînes, portes, murs, comme à la vision : l'ombre règne), cette progression, en même temps qu'elle captive le regard, le définit comme transgressif et contribue à la spécification des espaces de claustration comme espaces autres, marginaux, comme espaces fantasmatiques plus que référentiels.

Avec le fantasme, la représentation de ces lieux partage son caractère transitoire : si la scène laisse advenir la face cachée des couvents, ce n'est que pour un temps, et pour mieux l'abolir au dénouement. Dans la pièce de Fiévée, le comte, surgissant des coulisses (c'est-à-dire du monde réel), vient arracher Lucile au souterrain et au pittoresque gothique pour la porter dans un fauteuil et la réintégrer ainsi au salon bourgeois³⁹. Dans *Les Victimes cloîtrées*, l'irruption du maire anéantit, elle aussi, le quatrième mur, abolissant l'insularité du couvent, sur un plan à la fois matériel et symbolique, social et esthétique. Fantasme, la

invasion of the convent thus provides a subconscious foundation for the more overt ideological arguments against the cloister ». Voir aussi Olivier Bara, art. cit., p. 400.

³² Acte I : « *Le Théâtre représente le parloir de Madame l'Abbesse ; une grille sépare la partie intérieure de ce parloir de sa partie extérieure* » (*Le Couvent*, I, 1, p. 325). Le parloir est orné de fleurs, les sœurs ont la clef du parloir extérieur et peuvent s'y rendre (p. 326). On évoque la présence d'un jardin.

³³ *Le Mari directeur ou le déménagement du couvent*, comédie en un acte et en vers libres, par M. de Flins, jouée pour la première fois sur le Théâtre de la Nation le vendredi 25 février 1791, Paris, Brunet, 1791.

³⁴ Voir l'*Année littéraire*, 1764, t. VIII, p. 220 : « À l'exemple de l'auteur du *Comte de Comminge*, pénétrons dans les cloîtres. C'est là que les passions sont dans la plus grande force ».

³⁵ *Éricie*, acte I, scène 3, p. 10 : Éricie. « [...] Rome n'est pas témoin de nos gémissements, / Des cris du désespoir dont ces lieux retentissent. / On nous vante... et nos fers sur nous s'appesantissent ; / L'épaisseur de ces murs en dérobe l'horreur... ».

³⁶ *Les Rigueurs du cloître*, Acte I, p. 3.

³⁷ *Ibid.*, p. 19. Voir aussi acte II, scène 6, p. 37.

³⁸ « *La scène au premier et second actes se passe chez M. Francheville, et dans son cabinet ; au troisième acte, elle est au couvent des dominicains, dans une de leurs salles ; et au quatrième acte, le théâtre divisé en deux parties représente deux cachots contigus, l'un, du côté gauche, dépend du couvent des religieuses dont le mur est mitoyen du monastère des dominicains, et l'autre appartient à la maison de ces pères* ». (*Les Victimes cloîtrées*, didascalie liminaire).

³⁹ *Les Rigueurs du cloître*, acte II, scène 7, p. 38.

représentation conventuelle l'est encore car elle est, dans la plupart des pièces, résurrection d'un espace qui n'existe plus. De ce fait, s'instaure un régime de représentation autre, qui obéit à des codes plus symboliques que mimétiques, et dont l'efficacité visuelle et signifiante réside dans sa puissance de défamiliarisation.

La poésie spécifique des espaces de claustration passe par une esthétique du clair-obscur. Tout autant que l'ordonnement architectural, les jeux de lumière sont minutieusement programmés, au point de devenir, comme dans *Éricie* (n'oublions pas qu'il s'agit d'une vestale⁴⁰), *Julie*⁴¹ ou *Les Victimes cloîtrées*, de véritables ressorts dramatiques. Ces lueurs prodiguées avec parcimonie, qui redessinent sans cesse les contours de la scène, installent le spectateur dans un univers de perception décalé et mouvant, duquel participent également les bruits. Chez Pougens, « *on distingue [...] un bruit confus de verrous et de clefs, auquel se mêle le grincement aigu d'une porte épaisse qui tourne avec effort sur ses gonds. À ce bruit succède le son lugubre d'une cloche qui s'affaiblit par degrés*⁴² ».

La défamiliarisation tient aussi à la concentration inhérente aux représentations monacales. La cellule devient une caisse de résonance, à la mesure de ces « passions concentrées dans le silence et l'obscurité de la retraite » qui, selon Baculard d'Arnaud, « ont une véhémence, une force, auxquelles sont incapables d'atteindre la langueur et la délicatesse d'un monde dissipé » et sont comparables à « ces volcans dont l'explosion est d'autant plus terrible que la flamme a été plus comprimée, et que tout lui a servi d'aliment⁴³ ». La dramatisation de la parole, les monologues, la gestuelle, toutes les représentations obliques d'une tempête sous un crâne, participent également de cette intensité.

Si bien que, paradoxalement, dans ces espaces de rétention, la dramaturgie semble trouver une liberté nouvelle⁴⁴ et une modalité originale de figurer l'invisible ou l'inmontrable. Hantés par l'imaginaire et le symbolisme, ces lieux, où abondent les scènes d'hallucinations révélatrices des déchirements intérieurs des personnages⁴⁵, ouvrent la scène à l'expression des passions

⁴⁰ *Éricie*, acte I, p. 5 : « Le feu sacré est allumé sur l'autel ; il est nuit et ce feu seul éclaire le temple ». Acte I, scène 6, p. 24 : « Émire, *cherchant Éricie à travers l'obscurité que dissipe à peine le feu languissant [...]* Elle s'éloigne ; le feu sacré, en s'éteignant, a jeté une longue flamme qui lui a fait voir Osmide ».

⁴¹ *Julie*, p. 2. « *Durant les premières strophes, la partie du théâtre qui est à la droite du spectateur paraît ensevelie dans une nuit profonde, l'œil n'y peut pénétrer ; mais une lueur vague et indécise se répand par degrés sur l'autre portion de la scène* ».

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Euphémie*, p. vi. Éricie ne dit pas autre chose : « Le désespoir, le trouble, la terreur, / Au fond de cette enceinte étalent leur fureur ; / Sous le poids des devoirs toujours l'âme y soupire. / [...] Les sanglots au-dehors n'osent point s'exhaler » (acte I, scène 3, p. 10).

⁴⁴ Voir Olivier Bara, art. cit., p. 416 : « Paradoxalement, le thème de la claustration est pour le théâtre l'occasion d'explorer librement toutes les potentialités dramatiques de l'espace, de la dialectique du dedans et du dehors ou des relations dynamiques entre des espaces symboliques ».

⁴⁵ Voir *Éricie*, acte I, scène 5, p. 23 : « *Éricie, d'un ton d'égarement et d'effroi : Osmide... Vois Vesta... terrible... menaçante... / Cet autel s'ébranler ... et ce feu s'obscurcir* ». On a bien affaire à un théâtre intérieur, qui joue de la suggestion poétique et non de la représentation matérielle. Le décor revêt une valeur essentiellement symbolique. Voir aussi *Le Comte de Comminge*, acte I, scène

violentes, dans un espace pourtant censé les réprimer. C'est là le paradoxe des représentations de la claustration : en marge ou en complément des préoccupations idéologiques, s'y joue une autre révolution, s'y abattent d'autres murs.

Car que donne-t-on à voir dans ces scènes ? Un univers fantasmatique, où se mêlent passions et culpabilité. Euphémie, en proie au délire, raconte son hallucination :

je reconnais Sinval

[...] Soudain, sous les efforts de son bras sacrilège
 Mon voile se déchire... Insensible à mes cris
 Parmi le sang, la mort et ses affreux débris
 De cercueils en cercueils, sur les bords d'une tombe,
 Il me traîne expirante ; il m'y jette, je tombe ;
 Sinval plonge le fer dans mon sein malheureux
 Et la foudre, en éclats nous a frappés tous deux.⁴⁶

Et quand l'hypotypose ne suffit pas, la pantomime, à son tour, se charge de signifier la libération des corps. Le *Journal Encyclopédique* félicite Pougens d'avoir su rendre « dans la plus grande vérité l'influence que les passions exercent sur les traits de physionomie⁴⁷ ». Manifestant l'égarement des âmes cloîtrées, chez qui l'on a, par force, tenté de réprimer les mouvements de la nature, la pantomime montre un corps fiévreux⁴⁸, libéré des contenances sociales. Le vêtement des héroïnes est déjà par lui-même suggestif : il apparaît vite que toute religieuse de théâtre qui se respecte se doit d'être « dans un grand désordre⁴⁹ », voire, comme l'Eugénie des *Victimes cloîtrées*, de se présenter « [l]a tête [...] nue, [l]es cheveux [...] épars ; [...] vêtue d'une robe blanche, déchirée, et qui tombe en lambeaux », et, si possible, « couchée sur une natte⁵⁰ ». La pantomime ajoute encore à cette rupture avec les bienséances et la contention des corps, en s'attardant sur des gestes pour le moins ambigus : Comminge, « sur sa sépulture et avec une espèce

1, p. 17 : « Tous les morts rassemblés dans ces funèbres lieux / Se lèvent de la terre et m'appellent près d'eux » et, dans la même pièce, acte II, scène 1, p. 45 : « Vois sortir... vois monter des gouffres du trépas / Ces spectres ténébreux... toutes ces pâles ombres / Me lancent.. Quels regards et menaçants et sombres ! ... (*le tombeau de Rancé*) / Du fond de ce sépulcre une lugubre voix... / Il s'ouvre... Quel objet... C'est Rancé que je vois... »

⁴⁶ *Euphémie*, acte I, scène 2, p. 14.

⁴⁷ *Journal encyclopédique*, avril 1792, à propos de *Julie*, p. 344-345.

⁴⁸ On se souviendra que Fleury joua *Les Victimes cloîtrées* en proie à une fièvre violente, et qu'il attribue, dans ses *Mémoires*, une part de son succès à ce feu purement accidentel (*Mémoires de Fleury*, édités par J.B.P. Lafitte, Paris, A. Delahays, 1847, t. II, p. 112-117).

⁴⁹ C'est ainsi qu'est présentée Lucile à la scène 2 de l'acte II des *Rigueurs du cloître*, p. 23.

⁵⁰ *Les Victimes cloîtrées*, acte IV, scène 1, p. 63. Pougens choisit d'accentuer la dimension funèbre : « On voit Julie, vêtue de noir mais sans voile et à demi couchée sur un peu de paille brisée. Son corps est entouré d'une longue et lourde chaîne, dont l'extrémité est terminée par un anneau fortement scellé dans la muraille. Ses bras, ses pieds sont nus et chargés de fers. La pâleur de la mort règne sur son front, ses lèvres sont décolorées : cependant, à travers l'extrême maigreur de ses traits, on distingue les restes d'une grande beauté. [...]. Julie sommeille et paraît oppressée : ses membres sont agités de mouvements convulsifs » (*Julie*, p. 4-5).

de fureur [...] embrasse la terre avec transport⁵¹ ». Un peu plus tard, le frère Euthime (en fait Adélaïde travestie), qui a remarqué que « Comminge avait laissé échapper ses pleurs sur le tombeau », « donne des baisers au tombeau » : « on dirait qu'il veut recueillir dans son cœur les larmes de Comminge⁵² ». À ces manifestations érotiques détournées, s'ajoutent les manifestations de violence : *Les Victimes cloîtrées* insistent particulièrement sur la dépense physique de Dorval, qui passe un acte entier à démolir le mur de sa cellule⁵³ sous les yeux des spectateurs.

Il faut alors relire ce quatrième acte de la pièce de Monvel : le mur que l'on y abat n'est, en réalité, nullement celui qui sépare le couvent de l'espace social (ce qui reviendrait à détruire le quatrième mur de la représentation théâtrale, celui qui préserve l'espace de la fiction et garantit l'implication émotionnelle du spectateur). Non, pas ce mur, qui symbolise aussi l'arbitraire idéologique. Le mur que veut détruire Dorval est celui qui le sépare de la cellule voisine (et par conséquent d'Eugénie), mur mitoyen qui empêche la réunion des corps⁵⁴ et entrave la passion. Et dès lors que, dans la totalité des pièces, la claustration conventuelle sanctionne une relation amoureuse interdite, le couvent en vient à représenter, avant tout autre signification, une entrave au désir, une sorte d'envers de la passion, qui, paradoxalement, se révèle son écran le plus éloquent. Le mur idéologique du couvent - il est d'ailleurs significatif qu'il s'agisse, matériellement, chez Monvel, d'une porte, et non d'un mur - tombera plus tard, grâce à un *deus ex machina*, et de manière presque adventice. Parce qu'il faut bien finir la pièce, ramener le spectateur au réel et à l'espace social. Parce qu'il faut bien, en somme, s'arracher au fantasme.

Et dans les pièces postérieures qui reprendront le même schéma (on pense à des comédies comme *Cécile et d'Ermancé*⁵⁵ mais aussi à certains

⁵¹ *Le Comte de Comminge*, acte II, scène 4, p. 51.

⁵² *Ibid.*, acte II, scène 6, p. 58.

⁵³ *Les Victimes cloîtrées*, acte IV, scène 5, p. 72-73 : « Il se relève, saisit la barre de fer, s'élançe vers la muraille et travaille à faire sauter la dalle. [...] « tombez, murs affreux, tombez » (il s'arrête un moment et s'appuie sur la barre de fer. [...] il reprend le travail, et la dalle tombe. [...] Eugénie, s'efforçant d'arracher les pierres avec ses mains. [...] Une pierre tombe dans le cachot d'Eugénie et laisse entrevoir d'un cachot dans l'autre. Eugénie, voyant tomber la pierre [...] s'élançant vers la muraille entrouverte [...] elle regarde ; une seconde pierre, en tombant, forme un jour plus considérable... Elle aperçoit Dorval à l'aide de sa lampe qu'elle a portée avec elle. [...] elle tombe de sa hauteur étendue sur la terre, sa lampe s'éteint. [...] Les pierres tombent et finissent par lui ouvrir un passage ; il entre dans le cachot d'Eugénie qui est toujours évanouie et dont les longs cheveux retombés sur son front cachent entièrement le visage [...], il est à genoux auprès d'Eugénie, la soulève doucement, la soutient du bras gauche, et de la main droite écarte les longs cheveux qui lui dérobent la prisonnière. Avec un cri terrible... ».

⁵⁴ Voir *Les Victimes cloîtrées*, acte IV, scène 5, p. 69 : « Elle va s'appuyer contre le mur de communication [...]. Dorval, [...] parcourt le cachot et s'appuie sur le mur qui le sépare d'Eugénie ».

⁵⁵ *Le Journal des théâtres* (n°12, du vendredi 20 janvier 1792) résume ainsi la pièce, représentée au Théâtre Italien : « C'est un singulier ouvrage que ce drame. Un M. de Florville, qui a la liberté de voir, au parloir, une demoiselle Cécile qu'il doit épouser, s' imagine de s'introduire dans un couvent d'hommes, voisin d'un couvent de femmes où sa maîtresse est pensionnaire, pour y travailler comme jardinier fleuriste. Il fait un trou à la muraille et parvient à voir sa maîtresse sans grilles. Dans le couvent d'hommes est un M. d'Ermancé auquel on a refusé la main d'une autre Cécile qui est dans le couvent féminin [...]. Cette seconde Cécile vient chanter et pincer de la

mélodrames), la mise en œuvre des ressources spectaculaires des espaces de claustration s'émancipera de tout alibi historique ou idéologique. Comme le constatent (de manière certes un peu schématique et discutable, mais ô combien éloquente) les frères Goncourt, « plus tard quand les couvents furent vides et la cause gagnée, le théâtre laissa le dramatique pour le licencieux et le plaidoyer pour le rire », proposant « autant de contes de La Fontaine grossiers comme des vaudevilles, [de] rêves de corps de garde écrits par des Gresset républicains⁵⁶ ».

Cet horizon des représentations conventuelles a tout d'un retour à l'origine⁵⁷. Mais, entre ces deux moments, le théâtre de la Révolution aura constitué une parenthèse originale et un laboratoire. Dans la tension entre un régime discursif et un régime visible de la signification, entre idéologie et scénographie, s'y sera donné à voir et à penser, non seulement une transition historique, mais aussi une transition théâtrale. S'y sera joué, de manière subreptice, dans la représentation du dispositif esthétique de la claustration, le

harpe dans le jardin des religieuses, pour soulager ses douleurs. D'Ermancé l'entend, découvre l'ouverture faite dans le mur par Florville, paraît et voit Cécile ; mais ils sont surpris, s'en aperçoivent, et ils se séparent aussitôt. D'Ermancé au désespoir prononce le nom de son amante ; Florville l'entend, devient jaloux, le dénonce ; d'Ermancé est saisi par les religieux tandis que Cécile est aussi conduite chez l'abbesse de son couvent. Au second acte, on conduit d'Ermancé *in pace*, on l'y enchaîne par le corps et par les quatre membres. À peine est-il seul que Florville, agité par les remords, descend dans le souterrain avec une échelle de corde et propose ses secours à d'Ermancé qui d'abord les refuse, et qui, après une explication, reconnaît les effets de l'amoureuse jalousie et les pardonne. Dans le premier moment de son repentir désespéré, Florville qui a vu les maux qu'il avait causés, a retiré et brisé son échelle de corde : qui sauvera les infortunés ? On entend des coups de marteau ; Florville frappe où il les entend ; on répond, il reffrappe ; ce sont des carriers qui connaissent l'endroit et qui travaillent si bien qu'ils parviennent à délivrer les prisonniers. [...] – On ne fait pas de réflexions sur un ouvrage tissu et qui finit comme celui-ci ».

⁵⁶ *La Société française pendant la révolution*, p. 138. Cette dimension grivoise de la représentation conventuelle, si elle n'était pas consciemment présente dans les pièces à propos idéologique, rejaillissait toutefois dans les commentaires goguenards et démythificateurs des critiques. La *Correspondance littéraire* écrivait ainsi, en 1768, à propos d'*Euphémie* : « Euphémie oppose à son amant ce Dieu dont elle est depuis dix ans la chaste épouse. Le révérend père se moque de Dieu son rival, et l'amant allait faire l'époux cocu, comme il arrive quelquefois, sans un miracle qui sauve la vertu de l'épouse » (t. VIII, p. 45). Dans les pièces, certains personnages se font les porte-parole de cette tradition libertine : c'est le cas du capitaine, dans le bien peu sérieux *Mari directeur* de Flins (scène 9, p. 19 : « Et de deux. Vivent les dragons pour convertir les nonnes. Si on ne dérange pas mon petit plan de campagne, d'ici à ce soir, je gagne tout le couvent à la république »), mais aussi, de manière plus surprenante, du Picard des *Victimes cloîtrées*, à la scène 6 de l'acte I, p. 13 (« Ce P. Laurent, avec son œil en dessous, sa mine composée... et son ton mielleux... un couvent de religieuses à côté du sien... Nulle autre séparation qu'un mur mitoyen... tout cela m'a bien l'air... »).

⁵⁷ Voir les précautions que prend Laujon, dans sa préface pour justifier le propos moral de sa pièce : « j'ai présenté ce petit ouvrage sous deux titres ; *Le Couvent*, qui, si je ne me trompe, annonce la peinture de divers caractères, concourant, selon leurs fonctions différentes, au développement d'une action principale désignée par mon second titre, *les fruits du caractère et de l'éducation*. Ce dernier titre, par les vues utiles qu'il indique, a le double avantage d'éloigner l'esprit des spectateurs de toute idée malignement indécente et de me préparer à moi-même une défense contre les reproches auxquels j'avais présumé d'avance que m'exposerait le titre isolé du *Couvent* » (p. 317).

passage d'un théâtre du réel à un théâtre du fantasme, d'un théâtre du collectif à un théâtre de la pulsion individuelle, d'un théâtre du sentiment, mis au service d'une idéologie, à un théâtre de la passion. Et cela, aussi, je crois, ce théâtre est politique.