



**HAL**  
open science

**un théâtre de l'effraction : images scéniques et  
imaginaire du spectateur dans Les Victimes cloîtrées de  
Monvel (1791)**

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. un théâtre de l'effraction : images scéniques et imaginaire du spectateur dans Les Victimes cloîtrées de Monvel (1791). Véronique Lochert, Jean de Guardia. Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVIe-XVIIIe siècles), Éditions Universitaires de Dijon, collection "Écritures", pp.221-231, 2012. hal-03312623

**HAL Id: hal-03312623**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312623v1>**

Submitted on 2 Aug 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.

UN THÉÂTRE DE L'EFFRACTION :  
IMAGES SCÉNIQUES ET IMAGINAIRE DU SPECTATEUR  
DANS LES VICTIMES CLOÎTRÉES DE MONVEL (1791)

Sophie Marchand

Je souhaiterais étudier, dans *Les Victimes cloîtrées*, drame de l'acteur de la Comédie-Française, Jacques-Marie Boutet dit Monvel, qui fut l'un des grands succès de l'époque révolutionnaire<sup>1</sup>, l'apparition d'un imaginaire théâtral qui ne se conçoit ni sur le mode de la célébration des pouvoirs évocateurs de la poésie, ni sur celui d'une stratégie de compensation d'une frustration spectaculaire, modes qui représentent, me semble-t-il, les deux principaux pôles de l'appel à l'imaginaire dans la dramaturgie classique. Dans *Les Victimes cloîtrées*, le verbe est généralement pauvre, quant à l'image scénique, elle est bel et bien à l'honneur, dans des proportions jusqu'alors inédites. Il me semble pourtant que la matérialisation scénique de l'imagination de l'auteur ne suffit pas à rendre compte du fonctionnement de ce théâtre qui confie à l'imaginaire des enjeux qui ne relèvent plus d'une appréhension mimétique du spectacle ni même d'une simple stratégie de suggestion. L'imaginaire du spectateur s'y déploie sur le mode d'une échappée et d'une tension qui, sans doute, ont quelque chose à nous apprendre sur notre rapport à la représentation théâtrale, et qui sans conteste, marquent un moment bien particulier de l'histoire du théâtre et de son appropriation par le spectateur.

Il faut dire d'abord ce que c'est que ce drame, l'un des exemples les plus frappants de ce « théâtre monacal », qui, bien avant la Révolution, s'est défini par une thématique – la claustration conventuelle - et une ambition : remédier aux disconvenances sociales en éclairant l'opinion sur les pratiques ecclésiastiques. Dubois-Fontanelle, Baculard d'Arnaud, La Harpe s'y étaient illustrés à partir des années 1760. Leurs pièces cependant n'avaient pu être représentées et ne le furent qu'à la faveur de la Révolution : avec la double abolition de l'institution que stigmatisaient ces pièces et de la censure, un imaginaire jusqu'alors cantonné à la lecture et à la dénonciation verbale pouvait enfin prendre corps scéniquement,

---

1 D'après les registres du Théâtre de la République, reproduits sur le CD-ROM réalisé par J. Razgonnikoff et B. Daniels, en complément de *Patriotes en scène. Le Théâtre de la République (1790-1799)*, Vizille, Artlys, 2007. Je me permets de renvoyer aussi à mon édition de cette pièce, dans la collection « Patrimoine dramatique du XVIII<sup>e</sup> siècle » de la MHRM (Grande-Bretagne), 2010.

rejoint par un certain nombre de pièces nouvelles ressortissant à deux types de figuration, celle des parades et comédies antireligieuses et celle des pièces pathétiques voire mélodramatiques<sup>2</sup>. C'est dans cette veine que s'inscrivent *Les Victimes cloîtrées*, qui, dès leur création, furent lues sous un angle principalement politique.

La fable y invite en effet. Créée le 28 mars 1791, la pièce de Monvel suit de près l'actualité révolutionnaire (confiscation des biens du Clergé le 2 novembre 1789, interdiction par la Constituante le 13 février 1790 des vœux monastiques et dissolution des ordres contemplatifs, Constitution civile du clergé le 12 juillet 1790) et fait presque coïncider temps de la fable et moment de la représentation, si bien qu'au cœur de la pièce se trouve un enjeu de nature désormais moins polémique que commémorative. Tout commence dans un salon provincial, celui de Mme et M. de Saint-Alban, et du frère de Madame, M. de Francheville, le nouveau maire. La maison porte le deuil d'Eugénie, fille du couple, emportée par une mystérieuse maladie, dans le couvent où elle avait été placée pour l'éloigner de son fiancé Dorval, roturier fortuné, sur l'ordre de sa mère, mal conseillée par son confesseur, le P. Laurent, responsable du monastère des dominicains. Ce dernier n'est plus en odeur de sainteté et ne trouve grâce qu'aux yeux de Mme de Saint-Alban, victime de préjugés obsolètes, et à ceux de Dorval, qui, aveuglé par la douleur, a choisi de prendre l'habit religieux. L'action se déroule la veille de ses vœux. Francheville s'inquiète du parti pris de Dorval, car il soupçonne les visées intéressées du P. Laurent. L'intervention du P. Louis, qui dit détenir des informations, le confirme dans cette idée, et Francheville se rend au monastère, au

---

2 Voir, sur cette vogue du théâtre monacal, les *Mémoires* de Fleury : « Malgré mon extrême désir d'attribuer le succès de l'ouvrage à la manière dont il fut rendu, je suis obligé d'avouer qu'il y eut dans la vogue qu'il obtint de la fureur que faisaient alors toutes les pièces où l'on montrait des nonnes et des prêtres. Tous les couvents de France étaient en scène, et ils étaient partout : on ne faisait point d'argent si l'on n'avait à se moquer chaque soir d'un petit bout d'étole. [...] Ce mouvement avait commencé sur le théâtre sans conséquence de l'Ambigu-comique ; c'était dans la belle pantomime de *Dorothée* qu'on avait vu et accueilli pour la première fois des moines et des archevêques, et, grâce à l'heureuse liberté de tout mettre en scène, bientôt cet exemple fut suivi. Chaque acteur des grands, des petits et des moyens théâtres eut pour pièce obligée de sa garde-robe la chasuble, le surplis, le surtout et le cordon de saint François. On chanta vêpres partout ; nul théâtre ne put se passer de son clergé régulier et séculier et de son haut clergé ; nous eûmes, pour notre part, un cardinal dans *Charles IX* ; un cardinal dans *Louis XII* ; des chartreux dans *Le Comte de Comminge* ; de gentilles nonnes dans *Le Couvent ou les fruits de l'éducation* ; notre *Mari directeur* offrit ses bernardines ; le théâtre des Variétés amusantes montra des Ursulines ; puis, comme il ne fallait point qu'une seule scène fût privée de ce genre de nouveauté si piquant, la Comédie-Italienne donna *Les Rigoureux du cloître* et bientôt après, ou précédemment, car mes souvenirs se brouillent un peu sous ces frocs, ces guimpes et ces capuchons, on y joua *Vert-Vert*, pièce légère comme le conte de Gresset, dans laquelle le compositeur fit usage d'une licence musicale qui aurait fait crier au scandale autrefois. [...] L'ouvrage de Monvel était pris plus sérieusement ; il avait vu en grand les abus de la clôture » (*Mémoires* de Fleury de la Comédie Française, publiés par J. B.P. Lafitte, Paris, Gosselin, 1844, t. II, p. 116-117).

début du troisième acte, afin de convaincre son ami de renoncer à sa décision. Sa tentative est mise en échec par l'habileté du P. Laurent, mais le P. Louis trouve le moyen de révéler à Dorval l'horrible vérité : le prêtre, avec la complicité de la supérieure du couvent de femmes voisin, a machiné la séduction d'Eugénie. Devant la résistance de la jeune fille, ils auraient choisi de la faire mourir. Et les soins du P. Laurent à l'égard de Dorval n'ont d'autre motif que la volonté de capter la fortune du négociant. Dorval, fou de rage, affronte alors Laurent, qui le fait jeter dans un cachot souterrain, où il est condamné à périr. Le quatrième acte s'ouvre sur un tableau double : d'un côté de la scène, le cachot de Dorval, qui s'efforce, avec l'énergie du désespoir, de trouver un moyen de s'échapper ; de l'autre, séparé par le mur mitoyen qui lie le monastère des Dominicains au couvent des religieuses, un caveau plus sombre encore, où agonise une jeune femme : il s'agit évidemment d'Eugénie, qui n'est pas morte, et que Dorval, au prix de vigoureux efforts et de la destruction du mur, retrouvera dans une pathétique scène de reconnaissance, juste avant que le couple ne soit délivré par l'intervention providentielle de Francheville et d'une troupe de gardes nationaux, venus ouvrir les portes des couvents suite à la suppression des vœux décrétée par la Révolution.

Si l'intrigue assume une dimension allégorique, synthétisée par le tableau de libération, le succès du drame ne saurait être réduit à la sacralisation de l'ordre révolutionnaire lisible dans la coïncidence de l'avènement théâtral et de l'événement historique. Dès la création des *Victimes cloîtrées*, certains commentateurs, cherchant ailleurs que dans l'actualité politique du sujet la justification du succès, soulignent les effets violents de la pièce, ainsi que son pittoresque funèbre, débusquant, sous l'alibi idéologique, une pulsion foncièrement théâtrale<sup>3</sup>, celle d'une esthétique de l'horreur qui comporte une double dimension, objective – la mise en place d'un dispositif scénique original – et subjective – la captation ambivalente du public. Excédant son message historique, la pièce serait emblématique d'une autre révolution, touchant directement la *représentation* théâtrale. Elle s'inscrit ainsi dans une autre histoire : celle des formes dramatiques, où elle figure comme l'un des premiers mélodrames. C'est sous cette forme et sous cette étiquette qu'elle sera remise à la scène en 1830. Et si l'on admet que le *Traité du mélodrame, par MM. A ! A ! A !*, publié en 1817, résume bien, sous ses dehors parodiques, les caractéristiques de cette

---

3 Voir le *Mercur de France*, 16 avril 1791, p. 130 : « nous voyons nos auteurs bien dramatiques se disputer à qui donnera la plus belle horreur : mais nous n'avons encore rien vu [...] et bientôt la scène, après avoir chanté les héros, va remettre sous nos yeux les plus infâmes brigands, les tortures, les bûchers et peut-être les échafauds. On dit, en voyant ces sortes d'ouvrages, *il y a de l'intérêt*... Quand cessera-t-on de confondre l'intérêt, ce sentiment doux qui effleure l'âme sans la déchirer, avec l'horreur qui glace les sens, qui suspend toutes les facultés, et produit le même effet que le saisissement ? [...] Mais revenons à notre drame qui, comme tel, est un ouvrage très estimable et dont l'intérêt est réellement puissant sur le physique comme sur le moral ».

dramaturgie et de cet imaginaire, force est de constater que la pièce de Monvel satisfait à la plupart des critères énumérés, notamment au désir de « voir une prison ; car rien n'est plus propre à captiver notre esprit et notre cœur qu'une prison de mélodrame ! » : « oh ! que c'est gracieux un souterrain ! Que j'y voie ça et là des ossements dispersés, errants, vagabonds ! [...] le souterrain est un tableau qui ne saurait être trop noir »<sup>4</sup>. Le 4<sup>e</sup> acte des *Victimes cloîtrées* réunit effectivement ces ingrédients spectaculaires.

Le drame de Monvel est dès sa création reconnu comme une pièce à grand spectacle. Dans un document manuscrit, par lequel il cède à ses camarades les droits des *Victimes cloîtrées*, Monvel tient compte des « frais extraordinaires qu'exigent la mise et la représentation de cette pièce »<sup>5</sup>, et les comptes rendus de presse confirment cette expansion visuelle et matérielle<sup>6</sup>. C'est en homme de scène, plus qu'en homme de plume, que Monvel a conçu sa pièce, privilégiant les tableaux et les didascalies. En « homme habile et qui [connaît] parfaitement l'illusion théâtrale »<sup>7</sup>, ce fils de comédiens, habitué du plateau du Français depuis 1770, exerça les fonctions de « responsable des décorations, du magasin, des machinistes, tailleurs et autres gagistes », avant de partir fonder un théâtre à la cour de Suède. Rien de ce qui touche le théâtre ne lui est donc étranger, et les documents conservés le montrent attentif aux représentations, se mêlant volontiers de la distribution<sup>8</sup>.

Fin connaisseur de la production dramatique de la seconde moitié du siècle et des goûts du public, Monvel sait également jouer de la vogue contemporaine du spectaculaire gothique, qui certes ne naît pas avec son drame, mais trouve avec lui une concrétisation scénique qui jusqu'alors lui avait été refusée. Ce pittoresque funèbre est évoqué dans les comptes rendus comme un des éléments marquants de la pièce<sup>9</sup>. Et les registres du Théâtre de la République mentionnent qu'en 1795, on utilise pour l'acte III deux éléments de décor peints par Dussaux, le « Palais gothique » et « le Parloir ou le cloître »<sup>10</sup>. Mais c'est au quatrième acte que l'attirail gothique est véritablement mis à contribution, en

4 *Traité du mélodrame*, par MM. A ! A ! A !, Paris, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817, p. 37-38.

5 Bibliothèque de la Comédie-Française, dossier Monvel.

6 Voir la *Chronique de Paris*, Mercredi 30 mars, n°89, p. 354, les *Affiches*, Supplément du mercredi 30 mars 1791 et le *Journal des Théâtres*, 11 mars 1795. Une pièce du type des *Victimes cloîtrées* exige toutes les ressources de l'incarnation scénique et de ce qu'on n'appelle pas encore, en 1791, la mise en scène. L'efficacité du drame semble même en dépendre, comme le suggère une critique publiée à l'occasion de sa reprise au Théâtre de la rue Chantereine en novembre 1830 (*Journal des comédiens*, 27 novembre 1830, p. 5).

7 *Journal des comédiens*, 2 décembre 1830. Sur la vie de Monvel, voir Roselyne Laplace, *Monvel. Un aventurier du théâtre au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1998.

8 Lettre non datée, Bibliothèque de la Comédie-Française, dossier Monvel.

9 *Chronique de Paris*, Mercredi 30 mars, n°89, p. 354 : « le théâtre représente une salle d'une architecture gothique, voisine du cloître, que l'on aperçoit dans l'enfoncement » (3<sup>e</sup> acte).

10 D'après le CD-ROM de J. Razgonnikoff et B. Daniels, *op. cit.*

l'espèce de l'environnement scénique (cachots plongés dans l'obscurité, lumière vacillante, pierres rudes, tombeaux, serrures et barres de fer), mais aussi sous la forme d'accessoires particulièrement lugubres - cadavre, linge sanglant - ou pathétiques - vêtements en haillons, pain rassis, mentionnés non seulement dans les didascalies mais dans les registres de la Comédie-Française<sup>11</sup>.

La représentation fut, à cet égard, plus audacieuse encore que les versions imprimées. Là où le texte publié de 1792 se contente d'indiquer, au moment où Dorval ouvre le tombeau situé dans sa cellule : « *il soulève le couvercle qui reste appuyé contre le mur et laisse la tombe à découvert* », sans programmer la représentation scénique de son contenu (celui-ci est élucidé par la seule parole : « ciel ! un homme expiré ! »<sup>12</sup>), le manuscrit de souffleur se montre plus explicite et insistant : « Ciel ! La mort elle-même... La destruction... toute son horreur ! Un homme expiré [...]... (*Il reste immobile et contemple le cadavre*) »<sup>13</sup>. Alors que le linge sanglant n'est, dans la version imprimée, matérialisé que par des mots, et que les conseils du précédent occupant se trouvent gravés dans la pierre, la version jouée exhibe des accessoires et des attitudes scabreux : « Que vois-je ? ... Du sang... [...] (*Il s'approche de la tombe et en retire un linge où est écrite en caractères de sang la lettre qu'il va lire.*) ». Dorval « *court à la tombe, en soulève le couvercle, et aperçoit les décombres avec un transport de joie.* », avant de conclure en « *se jetant sur le cadavre et l'embrassant* ». Tout est ici montré, au péril des bienséances mais au plus grand bénéfice d'un effet régénéré. Monvel et les comédiens jugèrent la recette si efficace qu'ils la prolongèrent au-delà de la scène 5 de l'acte IV. Contrairement à ce qui se passe dans le texte publié, la tombe et son contenu, si l'on en croit le manuscrit de souffleur, restent présents visuellement jusqu'à la fin de la pièce et constituent un pôle d'attraction, pour les spectateurs comme pour les personnages. Francheville, faisant irruption dans les cachots, « *aperçoit la tombe ouverte, y regarde et s'écrie : Encore un crime... Regardez... Frémissez* ». Et les derniers mots de Dorval sur scène sont pour le défunt<sup>14</sup>.

À ce pittoresque gothique, Monvel adjoint deux propositions dramaturgiques qui constitueront les clous scéniques du dernier acte. Pour Théodore Muret : « Dorval [...] parvenant à percer le mur du cachot [...], Eugénie [...] près d'expirer de son côté dans les oubliettes d'un couvent de femmes mitoyen [...] ; la réunion des deux amants ainsi opérée dans cet affreux tombeau, c'était là un genre d'effet d'autant plus puissant que le public d'alors n'en avait pas l'habitude ».

11 *Ibid.* : « Service du théâtre : Il faut donner à Benoît pour mettre dans les tombeaux du décor au 4<sup>e</sup> acte, deux lambeaux de vêtement de religieuse, dont un a des caractères ensanglantés, une autre tunique de voile blanc ».

12 IV, 5.

13 Manuscrit conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française, sous la cote MS384.

14 *Ibid.*

Le décor dédoublé reproduit le principe de la scène composée préconisé par Diderot dans les *Entretiens sur le fils naturel*, mais excède la mise en pratique de celui-ci dans les drames antérieurs. Il ne s'agit pas de montrer deux actions simultanées mais divergentes, appelées à accentuer par contraste le pathétique de l'action principale, mais de peindre deux actions égales en importance, dont l'effet, renforcé par leur convergence (ignorée par les personnages mais perçue par les spectateurs) doit culminer lors de leur réunion. Le dispositif visuel se double d'un dispositif émotionnel, l'art du dramaturge consistant à créer des effets d'écho et à transformer en un dialogue miné par l'ironie tragique des monologues simultanés, à résoudre, en somme, la concomitance en logique providentielle. Loin d'être un artifice de décorateur, l'image scénique inventée par Monvel intensifie les effets de la reconnaissance et la dilate dans le temps. Le mur mitoyen, d'obstacle infranchissable, devient un pôle d'attraction. L'organisation spatiale apparaît dès lors comme éminemment symbolique et suggestive, l'acte évoluant au gré du rapprochement et de l'éloignement des corps des héros, mystérieusement aimantés par ce mur<sup>15</sup>. Le spectateur, informé et complice, vibre au diapason de ce ballet érotique et tous les commentateurs saluent l'efficacité de cette disposition originale<sup>16</sup> de la scène<sup>17</sup>.

L'inventivité visuelle de Monvel transparait également dans l'usage dynamique qu'il fait de cette donnée décorative, en organisant l'action du quatrième acte, sur un plan narratif autant que symbolique, autour de la destruction du mur mitoyen. Effectuée sous les yeux du spectateur au moyen d'une action pantomime, celle-ci fut qualifiée de « tour de passe-passe » et de « dénouement de maçon »<sup>18</sup>. Comment s'y prenait-on pour figurer cette destruction ? Ni les registres de la Comédie-Française<sup>19</sup>, ni les comptes-rendus de presse ne permettent de le savoir précisément, mais un mur était bien détruit sur scène et, en 1795, fut construite pour la reprise de la pièce une décoration

---

15 Eugénie « *se traîne vers le mur de son cahot* » (IV, 1). Dorval s'appuie contre ce même mur à la scène 5 ; et lorsque enfin tous deux sont réunis, adossés à la cloison, se fait entendre la voix du sentiment, qui est bien, ici, celle des corps : « Mais que se passe-t-il donc en moi ? Quel trouble involontaire... quel sentiment que je ne puis comprendre ? ».

16 Cette innovation n'en était pas vraiment une. Monvel, dans *Raoul, sire de Créqui*, comédie mêlée d'ariettes créée à la Comédie-Italienne le 31 octobre 1789, avait déjà mis en scène un décor double.

17 À l'exception de Grimod de la Reynière, qui, en 1797, entrevoit des inconvénients pratiques (*Le Censeur dramatique*, reprise du 10 novembre 1797, p. 472). Cette disposition scénique marqua suffisamment les esprits pour que Musset, l'évoque, dans son *Salon de 1836*, à propos d'un tableau de Signol.

18 Voir Fleury, *Mémoires*, *op. cit.*, t. II, p. 116-117 et Grimod de la Reynière, *art. cit.*, p. 472.

19 Qui n'ont conservé aucune note de décorateur ou représentation picturale du décor de la création, en 1791.

spécifique<sup>20</sup>. Mais en réalité, la fabrique matérielle du « tour de passe-passe » n'est pas ce qui importe le plus. Qu'elle fût vraisemblable ou non, cette image scénique valait moins comme dispositif mimétique que comme structure symbolique, activant un autre rapport à l'image et à l'imaginaire : en témoignent les *Mémoires* de Fleury, chargé du rôle de Dorval, qui rapportent que « Les dénouements de maçon étaient à l'ordre du jour [...] ; partout on renversait des bastions, partout on perçait des murs<sup>21</sup> : la prise de la Bastille avait amené ce goût-là ». La « machine » du dernier acte se dote donc d'enjeux symboliques, et en appelle non seulement aux sens, mais à l'imaginaire du spectateur, et à son subconscient idéologique. Cette intrication des enjeux spectaculaires et des circonstances historiques explique l'échec que rencontra d'abord l'adaptation londonienne de la pièce de Monvel, en 1808. Œuvre de Matthew Gregory Lewis (l'auteur du *Moine*), cette pièce, intitulée *Venoni*, avait été délestée de ce qui renvoyait au contexte révolutionnaire. Mais le dispositif scénique et symbolique du dernier acte avait, lui, été conservé. Or, selon l'auteur, les spectateurs n'y furent pas sensibles. Lewis fut contraint de refondre le troisième acte, en substituant au décor double une succession de tableaux. Cette nouvelle version connut un succès éclatant. L'image scénique ne vaut donc qu'en tant que support d'une signification qui ne s'actualise pleinement que dans le rapport du spectateur au spectacle proposé, dans un espace qui est celui d'un imaginaire informé par les circonstances politiques.

Et si les *Victimes cloîtrées* mettent en œuvre, comme le rapportent les témoignages de l'époque, un théâtre de la fascination, cette dernière apparaît moins comme une adhésion optique aux images que comme un enfouissement dans l'imaginaire, de même que ce « théâtre » renvoie moins à la représentation scénique qu'aux représentations mentales du public. L'efficacité de la pièce est indissociable de la captation opérée par la fable sur le spectateur. *Les Victimes cloîtrées* participent d'un théâtre de l'illusion, entendue non pas dans sa dimension objective et visuelle, mais comme foncièrement subjective, confinant à l'irrationnel. Tous les comptes rendus le disent : le drame suscite une réception participative, aussi paroxystique qu'ambivalente<sup>22</sup>. Et tout est fait, dans l'action

20 Elle comprenait côté cour (cellule de Dorval), un châssis « allant de l'avant-scène au n°4 », dans lequel était ménagée une « démolition en osier, toile foin » ; côté jardin (cachot d'Eugénie), « un retour d'équerre, revenant du n°3 à l'avant-scène aussi avec démolition ».

21 Le procédé fut, lui, repris dans une comédie en trois actes mêlée d'ariettes représentée au Théâtre Italien le 16 janvier 1792, *Cécile et d'Ermancé*, de Després et Grétry.

22 *Le Moniteur* constate l'intérêt « terrible » de ce drame, « qui produit un effet que toutes les âmes ne sont point assez fortes pour supporter » (*Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, vendredi 1<sup>er</sup> avril 1791, n° 91, p. 7-8). Une anecdote raconte : « au moment où le Père Laurent fait entraîner Dorval, [...] un homme, placé à l'orchestre, s'écria : *exterminex ce coquin-là !* Tous les yeux se fixent sur lui ; il avait l'œil égaré, le visage décomposé. Quand il eut repris ses sens : *Pardon messieurs*, dit-il, *c'est que j'ai été moine ; j'ai, comme Dorval, été traîné dans un cachot, et dans le père Laurent, j'ai cru reconnaître mon supérieur* » (Étienne et Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution*, Paris, Barba, 1802, t. II, p. 56-57). Vouées à illustrer la conjonction hors du commun que la pièce



imaginée par Monvel, pour placer la représentation sous le signe d'une confusion des espaces et d'un enfouissement tel dans l'imaginaire qu'il fasse oublier au spectateur qu'il se trouve dans une salle de spectacle. Pour cela, la pièce procède en deux temps, déclenchant d'abord chez le spectateur une pulsion scopique, liée au désir d'effraction suscité par des lieux traditionnellement interdits (l'espace du couvent), et mettant ensuite en œuvre une stratégie de défamiliarisation visant à abolir, par la fascination, la conscience de la réalité.

Si le quatrième acte est à ce point efficace, c'est qu'il est minutieusement préparé. Le rideau se lève, au premier acte, sur le décor le plus familier qui soit pour un spectateur de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un banal salon bourgeois semblable à mille autres dans les drames contemporains. Mais si Monvel commence ainsi, c'est afin de mieux faire surgir, dans les propos des personnages comme dans l'esprit du public, un autre lieu, qui serait l'envers du salon, non plus rassurant et familier mais mystérieux, objet de curiosité. Pôle d'attraction autant que de répulsion, ce couvent représente à la fois le lieu de la mort et du malheur et celui de sa résolution possible, par le sauvetage espéré de Dorval. Lieu de l'aventure, aussi. Lieu encore de la rumeur et du scandale, car on suggère que les moines y entretiennent avec les nonnes un commerce illicite. Mais c'est avant tout un lieu interdit. Or tout, dès les premiers actes, suggère que c'est dans ce lieu seulement que pourra se résoudre l'action, qui épouse donc le cheminement d'un parcours d'exploration, se rapprochant progressivement du cœur de l'intrigue comme de l'épicentre du mal. Sorti du décor protecteur de la maison familiale, Francheville accède aux espaces sociaux, visibles du couvent, mais perçoit que d'autres lieux lui restent inaccessibles. Cette première intrusion dans un espace interdit coïncide avec l'apparition d'un décor gothique et avec l'accroissement des périls et de la tension dramatique, appelés à culminer au quatrième acte, dans le spectacle des cachots souterrains, lieux de la rétention clandestine et du crime<sup>23</sup>. Ce parcours graduel, moins topographique que symbolique et esthétique, plonge héros et spectateurs dans des profondeurs occultes. En même temps qu'elle captive le regard, la progression le définit comme transgressif et contribue à la spécification des espaces de claustration comme espaces autres, fantasmatiques plus que référentiels.

La représentation de l'espace, au quatrième acte, délaisse alors les préoccupations strictement mimétiques au profit d'un symbolisme expressionniste

---

établit entre univers fictionnel et réalité historique, l'anecdote et sa transmission insistent sur l'intériorisation par le public de l'action représentée, sur l'implication imaginaire et émotionnelle qu'elle suscite, programmant ainsi la réception escomptée. Cette visée est d'autant plus efficace que l'intervention de l'ancien moine est, en réalité, rien moins que spontanée. Pour Henri Welschinger, « L'ex-moine qui avait jeté cette émotion dans la salle était un compère de Monvel, qui, en sa double qualité d'acteur et d'auteur, savait se servir mieux que personne des ficelles dramatiques ! » (*Le Théâtre de la Révolution 1789-1799* [Paris, 1880], Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 282).

23 Lieux auxquels les moines eux-mêmes se voient refuser l'accès (IV, 2 ; IV, 7).

dont l'efficacité repose sur une stratégie de défamiliarisation. Caractérisé par une poésie du clair-obscur, peuplé de sons menaçants et d'accessoires funèbres, l'espace guide les spectateurs vers les entrailles d'un couvent qui figure, autant qu'une donnée de la fiction, un univers mental et un rapport à l'imaginaire théâtral. Plongé dans ces cachots, le spectateur a, depuis longtemps, quitté la dramaturgie « réaliste » du salon. Délaissant un théâtre idéologique qui visait à offrir au public révolutionnaire assemblé une représentation glorieuse de lui-même et de ses valeurs, l'individu spectateur s'est laissé guider vers un théâtre de la psyché, libéré des normes et des contraintes de l'espace réel.

Lieu où se réalise, dans la fable, la pulsion meurtrière ou sensuelle, lieu de l'hallucination, lieu où se terrent des morts-vivants (morts pour le monde, mais livrés à la puissance dévorante de leur imagination), lieu où les corps se libèrent des conventions sociales<sup>24</sup>, où les âmes se laissent aller à l'expression des passions violentes, le cachot, emblème du despotisme, apparaît, paradoxalement, comme le cadre d'une libération de la représentation, abritant ce que le théâtre doit généralement bannir. Peter Brooks souligne que, dans *Les Victimes cloîtrées* comme dans d'autres œuvres révolutionnaires jouant sur la claustration, et comme, plus tard, dans le *Marat-Sade* de Weiss, « en même temps que le geste de libération, l'impression qui s'impose en nous est celle des visages angoissés et des corps torturés », impression qui vient nuancer, sinon contredire, le « mythe solaire » qu'a constitué la Révolution et que le théâtre de cette époque entend consolider. Brooks constate que « Le corps cloîtré, emprisonné, contraint » est « un corps en état d'insurrection contre les mécanismes psychiques de répression et de sublimation »<sup>25</sup>. Si bien que, dans cette pièce, où « les intrigues monacale, politique et érotique convergent au point où il n'est plus possible de les distinguer », le moment de l'ouverture du cachot est foncièrement équivoque. Sans doute la fascination des spectateurs pour cette pièce trouve-t-elle son explication dans cette

---

24 L'acteur se confronte à un rôle exceptionnellement physique. Les didascalies insistent sur la nécessité d'une pantomime et d'une diction énergiques : l'amoureux frénétique ne cesse de « s'élancer », s'exprime « avec explosion » (III, 4 ; IV, 5) ou « impétuosité » (III, 9) ; il a des « mouvements de douleur » (III, 4), tombe à plusieurs reprises dans un fauteuil (grand classique du jeu « dramatique », III, 9). Cette agitation devait être exacerbée à la représentation : le manuscrit de souffleur ajoute, à la scène 9 de l'acte III, que tous les mouvements de Dorval sont « convulsifs ». La longue maladie de Fleury, qui entraîna la suspension des représentations entre le 2 avril et le 23 mai 1791, ne fit qu'aiguïser l'appétit du public pour cette pièce singulière.

25 C'est bien contre cela que s'insurgeait La Harpe : « un père Laurent qui a un sérail, et qui en même temps fait le rôle de Mercure en faveur d'une abbesse du couvent voisin ; un novice et une religieuse sa maîtresse, qui se rencontrent dans des cachots souterrains, en abattant, à coups de pioche, un mur mitoyen, et qui s'embrassent sur les débris, faute de pouvoir faire mieux, sans doute par respect pour les spectateurs » (*Correspondance littéraire*, Genève, Slatkine reprints, 1968, t. IV, p. 233-234). Hallays-Dabot frémit encore, en 1862, devant cette « littérature malsaine » qui présente d'« effroyables peintures » de « débauche », des « tableaux violents, passionnés, démoralisateurs », devant un public conquis (*Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 166).

essence foncièrement fantasmatique du quatrième acte, qui libère un refoulé non seulement artistique et psychologique, mais également politique.

Comment, en effet, interpréter sinon l'obstination (ou la complaisance) des auteurs à représenter des lieux et des institutions qui non seulement sont réprouvées par la fable et le propos idéologique des pièces, mais, en outre, n'existent déjà plus, dans la société de 1791, que comme représentation, souvenir, fantasme ? Paradoxe de ce théâtre qui, ressuscitant sous un prétexte didactique une réalité honnie, induit chez les spectateurs une fascination impure, dérogeant à la raison et à l'idéal d'un théâtre agent d'instruction publique. Révélateur de ce glissement de la représentation vers une autre révolution que celle qui agite le monde à l'extérieur du théâtre est le fait, dramatiquement incontestable et difficilement récupérable par une allégorisation politique de la fable, que le mur détruit sur scène n'est pas le mur extérieur du couvent, celui qui permettrait à Dorval d'échapper à ses bourreaux en réintégrant la société et qui symbolise l'arbitraire idéologique, mais celui qui, le séparant de la cellule voisine et d'Eugénie, empêche la réunion des corps et la réalisation des désirs. Ce n'est que dans la sortie de l'espace social, dans ce cachot ambivalent qui représente à la fois un espace de torture et un écrin pour la passion, que peut s'accomplir la réunion des amants, d'autant plus inespérée qu'elle réalise un vœu déraisonnable, exprimé à maintes reprises par Dorval : abolir la réalité, ressusciter les morts.

Si Dorval, dans la fable, peut encore ignorer les vertus positives de cette claustration, le spectateur en est parfaitement conscient, de même qu'il perçoit immédiatement que l'ouverture du mur ne suffira pas à dénouer l'intrigue et à permettre le salut des héros. Pour accomplir celui-ci, il faudra détruire un autre mur, grâce à l'intervention de Francheville, qui érige la Révolution en *deus ex machina*. Si son apparition permet de parachever une démonstration idéologique laissée de côté depuis deux actes, son effet esthétique n'est pas moins important : brisant un mur qui est l'équivalent symbolique du quatrième mur diderotien (voué à préserver l'espace de la fiction de la conscience de la réalité et à garantir l'implication émotionnelle du spectateur), le maire et les gardes nationaux arrachent le spectateur au fantasme, le ramènent au réel et à l'espace social, le forçant à réinvestir dans le culte collectif de l'ordre nouveau l'émotion et la fascination suscitées par le déploiement d'un imaginaire plus individuel. La présence des parents et l'annonce des noces à venir apportent, quant à elles, une légitimation sociale à la libération pulsionnelle des scènes précédentes. La lettre même du texte souligne que l'irruption des secours au dénouement n'est pas immédiatement ressentie comme une libération, bien au contraire. Entendant des voix, les deux amants, qui goûtent le plaisir de leurs retrouvailles, marquent de l'inquiétude. L'arrivée des autres, en signant le retour de l'autorité familiale et du partage des sentiments, met un terme à leur idéal de fusion exclusive, et le ramène à une forme socialement admise.

De manière furtive mais marquante, se sera donc joué, dans ce 4<sup>e</sup> acte, le 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 que saura reconnaître le XIX<sup>e</sup> siècle. Intuitivement, le public, sans doute, aura perçu l'originalité *esthétique* de ce dispositif, induisant, subrepticement, un nouveau rapport au spectacle. L'abolition du quatrième mur, que représente symboliquement l'irruption de Francheville, interrompt une scène fondamentale, tant pour les personnages que pour les spectateurs : celle de l'esprit, de la pulsion imaginaire, celle de ce qui n'advient que grâce au théâtre et qui justifie ce dernier. La libération politique entrave la libération esthétique : elle arrache à l'enfouissement voluptueux dans l'imaginaire, rappelant chacun à ses devoirs. Mais cette libération ambivalente, pour frustrante qu'elle puisse paraître, n'en est pas moins nécessaire : sur le plan idéologique, l'espace – réel et mental- de la claustration doit être anéanti. Mais la persistance et le réinvestissement, au XIX<sup>e</sup> siècle, de ce dispositif sous la forme de *topoi* dans des œuvres explicitement dépolitisées (ne serait-ce que la version mélodramatique des *Victimes cloîtrées* ou la récupération de certains éléments de la pièce dans *Venoni* et *Le Moine* de Lewis) traduisent bien l'avènement de nouvelles attentes esthétiques.

Malgré l'aspect déceptif du rappel au réel, quelque chose demeure de l'expérience de la fascination provoquée par le quatrième acte. Quelque chose comme l'intuition d'un rapport foncièrement individuel et intime à la représentation, qui contraste avec l'idéal contemporain d'un théâtre citoyen, et rappelle plutôt les modalités propres à la lecture des romans. Quelque chose qui a également à voir avec l'idée que la représentation produit des effets, des sensations et des images qui ne s'incarnent *pas nécessairement* et *pas seulement scéniquement*, et qui sont voués à s'abolir parce qu'ils ne sauraient être réinvestis dans l'espace social. Quelque chose demeure qui, par son caractère labile et éphémère, donne à sentir que l'expérience théâtrale est forcément le lieu d'un renoncement. Avec l'idée que l'enfouissement dans l'imaginaire ne saurait perdurer indéfiniment, naît aussi l'intuition que le théâtre constitue un espace à part, où peut, furtivement, advenir une réalité autre. Les symbolistes s'en souviendront, mais aussi Artaud, qui, préfaçant, en 1931, *Le Moine* de Lewis, célébrera, précisément dans les scènes inspirées au romancier anglais par le drame de Monvel, « une même efficacité d'évocation, le même pouvoir de lever en bloc les images dans le cerveau du lecteur, que les incantations d'un rituel magique par rapport à l'objet de ces incantations »<sup>26</sup>. Dans les *Victimes cloîtrées*, en même temps que se réaffirme la toute-puissance et la très haute dignité du spectacle et du médium théâtral, s'énonce quelque chose comme leur irrémédiable mélancolie, à travers la mise au jour d'un double régime de la réception et de l'imaginaire : un régime collectif, qui justifie la pièce idéologiquement et historiquement ; un régime individuel, qui la

---

<sup>26</sup> A. Artaud, avertissement du *Moine* (1931), Paris, Gallimard, « Folio », 1966, p. 10-12.

justifie esthétiquement et pourrait constituer un point d'accroche avec aujourd'hui. Peut-être Monvel a-t-il ainsi réussi ce que Sade, dans son théâtre, n'est pas parvenu à réaliser : un théâtre non de la représentation, mais de la fascination, capable de restituer dans toute son inquiétante et délicate ambivalence, l'expérience de la puissance évocatrice du spectacle.



