



**HAL**  
open science

## Pour une approche culturelle du répertoire révolutionnaire : la lorgnette anecdotique

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. Pour une approche culturelle du répertoire révolutionnaire : la lorgnette anecdotique. Martial Poirson. Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire, éditions Desjonquères, pp.213-223, 2008. hal-03312735

**HAL Id: hal-03312735**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312735v1>**

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.

POUR UNE APPROCHE CULTURELLE  
DU RÉPERTOIRE RÉVOLUTIONNAIRE :  
LA LORGNETTE ANECDOTIQUE

Sophie Marchand

La politique du répertoire ne saurait être le fait exclusif des agents du spectacle (auteurs, comédiens ou directeurs de théâtres...) ni se limiter à ce qui est produit *sur* et *par* la scène, dans la mesure où la nature politique d'un spectacle n'est garantie ni par les proclamations textuelles ni par les signaux scéniques, mais requiert l'actualisation sociale d'une réception particulière. Cette nature politique n'est, par ailleurs, jamais acquise ou immuable.

Les compilations d'anecdotes dramatiques sur l'époque révolutionnaire tout autant que les comptes-rendus de représentations publiés par les périodiques laissent apparaître l'importance accrue du public dans la mise en place du répertoire du théâtre nouveau. À travers le tissage, en apparence futile, des anecdotes, se dessine alors un moment essentiel : celui de l'émergence et de l'expression d'une culture du répertoire, qui représente autant une appropriation des textes par le public, que l'investissement, inédit à cette ampleur, du fait dramatique par le politique. Investissement qui peut se lire non seulement dans la réception (et parfois la réduction) idéologique des œuvres, mais aussi dans la conscience aigüe de l'enjeu que constitue le lien essentiel noué entre choix de programmation et identité du public, pour un théâtre qui vaut désormais « par et pour le peuple » et pour un parterre qui clame son droit à la reconnaissance.

À partir d'anecdotes représentatives, portant sur des incidents survenus à l'occasion de représentations, j'essaierai d'esquisser quelques pistes concernant les manifestations de cette culture du répertoire et sa signification.

*Le texte et le moment*

À la lecture des journaux, il apparaît vite que la pertinence ou, au contraire, l'impertinence politiques des choix de répertoire, en tout cas leur caractère significatif, sanctionné par la fixation anecdotique, tiennent presque toujours à l'articulation d'une pièce et d'un moment particulier. Le prisme anecdotique invite à problématiser la notion de répertoire en la faisant échapper à la fixité d'un panthéon poétique et d'un patrimoine objectivé. Il suggère également qu'il convient de se garder d'une approche strictement textualiste et trop essentialiste de ce répertoire, en particulier lorsqu'il est question de s'interroger sur sa dimension politique. Qu'il s'agisse de reprises ou de pièces de circonstances, les pièces phares de la période révolutionnaire valent avant tout par leur faculté à épouser le moment.

Il apparaît en effet qu'un certain nombre d'œuvres anciennes n'accèdent pleinement au répertoire qu'avec retard, comme si les potentialités du texte ne pouvaient devenir sensibles que dans certaines circonstances. C'est le cas pour *L'Ambitieux et l'Indiscrète* de Destouches, qui, selon *l'Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution*, ayant eu peu de succès en 1737, en obtint, à sa reprise le 30 juillet 1789, « un très brillant, dû en grande partie aux circonstances. Cette comédie héroïque offre le tableau rare d'un ministre honnête homme [...] : le peuple, enthousiaste alors de M. Necker [...] lui adressa toutes les allusions ». Et les auteurs d'ajouter : « Destouches ne se doutait guère que sa pièce aurait le mérite de tracer, plus de cinquante ans d'avance, un portrait aussi ressemblant », avant de conclure amèrement : « Deux ans après, M. Necker fut obligé de fuir la France, où sa vie n'eût pas été en sûreté »<sup>1</sup>. La valeur de l'œuvre tient alors à une actualité politique dissociée de ses caractéristiques littéraires et de son intentionnalité première.

Le *Brutus* de Voltaire est emblématique de ces fortunes scéniques décalées. Comme le rappellent les *Petites affiches*, « cet ouvrage [...] n'eut [à sa création, en 1730] que 16 représentations [...]. Le public lui a enfin rendu [...] justice. [...] La pièce a été écoutée avec enthousiasme : on a fait répéter plusieurs vers relatifs à la révolution, et l'on a entendu bien souvent des sifflets et des applaudissements que le parterre a étouffés avec des *à bas les aristocrates ! à la porte !* ». Pour Étienne et Martainville, la pertinence historique des pièces, même fortuite, garantit leur succès et l'accès à un répertoire non plus purement institutionnel, mais culturel : selon eux, « *Brutus* n'eut qu'un faible succès dans l'origine ; [parce que] les Français n'étaient pas encore assez familiarisés avec le républicanisme farouche [...] ; les sentiments de haine contre la royauté que respire cet ouvrage, ne pouvaient que repousser un peuple idolâtre de ses monarques [...] En 1792, les esprits étaient disposés d'une tout autre manière, le levain révolutionnaire commençant à fermenter avec force, l'ouvrage produisit une très grande sensation, et le public trouva sublimes des maximes qui, vingt années avant, lui avaient fait horreur »<sup>3</sup>.

C'est donc à l'aune de l'actualité politique que se décide la fortune des pièces, sans grande considération de leurs qualités poétiques ou leur cohérence narrative. Ainsi, lors de la reprise, en décembre 1790, de *La Mort de César* de Voltaire, un journaliste note : « on y a applaudi avec transport tout ce qui a

<sup>1</sup> Étienne et Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802, t. I, p. 21-22. Voir aussi *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, Vendredi 31 juillet 1789, p. 2226-2227.

<sup>2</sup> *Affiches*, Sup. du 19 novembre 1790, p. 3638-3639. La *Correspondance littéraire* note : « le premier acte [...], un des plus courts qu'il y ait au théâtre, dura plus d'une heure parce qu'à chaque applaudissement qui n'était pas dans le sens de la révolution, il s'élevait des cris et des hurlements si terribles que ce n'était qu'après un assez long intervalle que les acteurs pouvaient parvenir à se faire entendre. [...] N'est-ce pas une fatalité assez remarquable que ce soit là le plus grand effet qu'ait produit cette première représentation [...] ? » (*Correspondance littéraire*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., éd. M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877, t. XVI, p. 115-117).

<sup>3</sup> Étienne et Martainville. t. I, p. 194-195.

rapport à *la liberté* ; mais le parterre n'a pas voulu laisser aux amateurs des beaux vers celle d'applaudir les richesses d'éloquence et les pensées fortement exprimées qui, de tout temps, ont été admirées dans le rôle de César, et surtout dans celui d'Antoine, dont le discours du 3<sup>e</sup> acte est un chef-d'œuvre. Si l'on cherche dans tout des rapprochements, il est certain qu'il faut garder le silence sur bien des morceaux de cet ouvrage : mais le bon goût doit être impartial, et la belle poésie mérite toujours l'estime de tous les partis ; Avant de lever le rideau, on a lu au public des vers dont les pensées étaient sans doute d'un très bon citoyen, mais qui ne pouvaient pas passer pour le prologue de *La Mort de César*<sup>4</sup> ».

Ce type de réception décalée laisse percevoir, sous la consécration tardive amplement méritée, une mutation profonde des critères du jugement sur les œuvres dramatiques. Ces aléas ou ces inconstances de la fortune (car cette réception reste bien fragile, comme le montre l'exemple de *L'Ami des lois*, repris dans l'indifférence, ou celui de *La Mort de César* qui, après le 9 thermidor verra le discours d'Antoine susciter l'enthousiasme et le sort malheureux de César faire verser des larmes<sup>5</sup>), ces aléas, donc, appartiennent, comme le soulignent Étienne et Martainville, « autant à l'histoire de la révolution qu'à celle du théâtre<sup>6</sup> ». Dès lors, l'œuvre dramatique apparaît moins comme une forme achevée et autonome, telle que la concevait, par exemple, Aristote, mais comme une forme creuse et en devenir, susceptible d'être investie par l'imaginaire culturel des spectateurs et redessinée par des époques et des circonstances ayant totalement échappé à l'intentionnalité de l'auteur. C'est ce que perçoit parfaitement Mercier, lorsqu'en 1799, il revient sur la curieuse fortune de *Brutus*, pour en tirer cette conclusion, qui constitue une mise en cause radicale des principes du classicisme et un renversement théorique majeur : « qui peut dire, de toutes nos pièces roulantes, celle qui dans cinquante ans sera implantée sur tous les théâtres, et fera la première décoration de nos grandes époques nationales ? [...] je ne cesserai de le répéter, la beauté, le sens, la profondeur de l'ouvrage, ne sont pas tant dans celui qui le fait que dans celui qui l'écoute et qui l'interprète<sup>7</sup> ».

Le propos est riche de conséquences : il suppose un effacement de l'appréhension littéraire des œuvres dramatiques et une inversion des ordres, des valeurs et des espaces : le théâtre n'est plus, avant tout, le temple de la fiction et de l'illusion, mais vaut par ses points de contact avec le monde, *dans* le monde. Et à mesure que le référent historique remplace, dans les fables, le répertoire littéraire, le théâtre revendique de plus en plus fermement sa spécificité de « littérature à l'heure », pour reprendre une expression du

<sup>4</sup> *Affiches*, Sup. du 1<sup>er</sup> décembre 1790, p. 3795. Voir aussi Étienne et Martainville, t. I, p. 198-199.

<sup>5</sup> Étienne et Martainville, t. III, p. 213-214 et t. III, p. 195-196.

<sup>6</sup> *Ibid.*, t. III, p. 213-214.

<sup>7</sup> Mercier, *Mon Bonnet de nuit*, « Sur la tragédie de *Brutus* » article publié dans *Le Bien informé*, le 6 pluviôse an VII, p. 1543-1545.

comédien Fleury<sup>8</sup>, ou de littérature de l'instant. Tandis que se trouve, par le même mouvement, proclamée la relativité du sens et de la valeur des textes dramatiques. C'est à lumière des aléas du répertoire révolutionnaire, alors même que Laya fustige l'absurdité des membres du conseil de la commune qui ont, la même semaine, proscrit *Le Cid* sur un théâtre pour en accepter la représentation sur un autre, et qu'il rappelle que « les despotes de Versailles voyaient chaque jour représenter et *Brutus*, et *La Mort de César* et *Guillaume Tell* », œuvres annexées par le nouveau théâtre<sup>9</sup>, qu'Étienne et Martainville, délaissant l'approche essentialiste du répertoire, se proposent de comprendre « pourquoi un ouvrage dramatique, joué sur le même théâtre et devant les mêmes spectateurs, est sifflé un jour et applaudi l'autre<sup>10</sup> ». Ce type de questionnement, signant l'insuffisance de l'approche littéraire, récuse le primat de la fiction dans la compréhension du fait dramatique.

« Comme partout, écrit Fleury, chez nous [c'est-à-dire au Théâtre-Français], la politique faisait tort à la littérature<sup>11</sup> ». Et sans forcément reprendre le jugement de valeur qui informe ce constat, sans s'appesantir non plus sur le fait que la sans-culotisation forcée du répertoire et du costume de scène entraînent quelques attentats contre le vers et la couleur locale, mettant à mal la cohérence et l'efficacité sémiotiques des productions scéniques<sup>12</sup>, force est de constater que cette politisation de la réception fait passer au second plan ce qui relève de l'art et de la fable. Les *Affiches* notent que « le public ne cherche plus [...] une *Pièce* quand il va au spectacle ; il n'est avide que d'applications<sup>13</sup> ». La

<sup>8</sup> *Mémoires de Fleury, de la Comédie Française*, publiés par J.B.P. Lafitte, Paris, Charles Gosselin, 1844, t. II, p. 85.

<sup>9</sup> Lettre de Laya aux « citoyens législateurs » du conseil général de la commune, cité par Étienne et Martainville, t. III, p. 56-57.

<sup>10</sup> *Ibid.*, t. I, p. 106.

<sup>11</sup> Fleury, p. 4.

<sup>12</sup> « Les autorités d'alors [...] avaient ordonné de faire disparaître de toutes les anciennes pièces les qualifications nobiliaires et de les remplacer par le titre de citoyen [...] sans s'inquiéter si ce changement violait la rime ou rompait la mesure du vers. Les comédiens du théâtre de la République [...] étaient obligés de sacrifier toute l'illusion théâtrale à la crainte de blesser l'œil ou l'oreille des sans-culottes ignorants, et l'on voyait des Grecs, des Romains, des Vénitiens, des Gaulois paraître sur la scène avec les couleurs nationales. / Mais l'esprit de subversion ne se borna point à révolutionner le costume théâtral ; on attaqua les chefs-d'œuvre et les tragédies même qui respiraient le plus ardent amour de la liberté et la haine la plus forte contre le despotisme furent obligés de passer au *scrutin épuratoire* et n'obtinrent leur *certificat de civisme* qu'après qu'on les eût dégagées de quelques centaines de vers, qui n'étaient point à la hauteur » (Étienne et Martainville, t. III, p. 142-143).

<sup>13</sup> *Affiches*, 2 septembre 91, p. 3202. Voir aussi 19 mai 91, à propos de *Marius à Mintburnes*, « la manie des applications aux circonstances s'empare de quelques têtes exaltées, et tel vers, qui est sublime dans la situation des personnages, devient l'objet des huées et des sifflets parce qu'il n'est plus dans nos mœurs. [...]. Rapprochons-nous des temps, mettons-nous à la place des personnages et admirons, sans nul esprit de parti l'auteur lorsqu'il leur fait exprimer avec énergie des pensées fortes et analogues à leur caractère ou à leurs passions » (*Affiches*, p. 1867). Et aussi : « La tragédie de *Charles IX* a été tour à tour exaltée et décriée par l'esprit de parti ; [...] Les hommes sages l'ont seuls jugée comme ouvrage dramatique » (Étienne et Martainville, t. I, p. 37).

fiction doit alors se résoudre à se voir expulsée par le réel, *a fortiori* lorsque la saisie des applications donne lieu à des querelles qui perturbent le déroulement du spectacle.

En ce sens, la relecture politique qui préside aux reprises d'œuvres anciennes et la floraison des pièces de circonstance<sup>14</sup> semblent traduire un même mouvement, et suscitent une même question : ce théâtre de l'instant, qui vise, dans certains cas, à se confondre avec l'événement, est-il encore un théâtre de répertoire ?

#### *Du répertoire-patrimoine au répertoire-événement*

Si la lecture des anecdotes laisse percevoir le recul des préoccupations strictement artistiques dans l'appréhension du répertoire, elle met au jour, simultanément, l'émergence d'un autre type de répertoire, lié à la pratique sociale et à l'investissement politique du spectacle. Tout se passe comme si un répertoire-événement, fondant la mémoire culturelle du public venait remplacer le répertoire-patrimoine de l'institution théâtrale.

Ce répertoire-événement fixé par l'anecdote, c'est avant tout celui des moments où la fiction se heurte au politique. Et le lieu de cristallisation de cette rencontre est naturellement la pratique – incessante – des applications. Dans cette quête fébrile de l'allusion, dont rendent compte les journaux, en dressant le répertoire des vers acclamés et répétés à la demande du public<sup>15</sup>, se manifeste une réduction du *continuum* narratif et de la cohérence fictionnelle, évincés par une écriture-slogan qui n'est plus, comme autrefois les maximes, couronnement et sublimation d'une fable exemplaire, mais annexion forcée au réel, récupération par l'*hic et nunc* du monde, qui seul semble compter. Cette prise en otage de la fiction est générale, comme le notent les *Petites affiches* qui, en 1790, remarquent qu'on « a fait des applications déplacées, toutes exaltées, d'un grand nombre de vers de Racine aux circonstances de la Révolution<sup>16</sup> ». Le texte théâtral se trouve ainsi réduit à l'épigramme, valant désormais par sa capacité à s'extraire de l'univers de la fiction et par sa puissance distanciatrice. L'essentiel n'est pas dans l'illusion, mais dans l'inscription sociale du spectacle. Le *Journal des théâtres* explique : « [que les comédiens] jouent [...] fort mal, peu nous importe ; ils débitent des vers excellents, ces vers sont retenus par la plupart des spectateurs et les instruisent de leurs droits politiques<sup>17</sup> ». Dans cette perspective, il n'est pas étonnant qu'une pièce comme *Simoneau, maire d'Étampes*, représentée en mai 92, soit saturée par la répétition des mêmes

<sup>14</sup> Voir Étienne et Martainville, t. I, p. 56.

<sup>15</sup> Voir le *Journal des théâtres*, 10, 10 fructidor, an II, à propos de *Rose et Picard*, de Collin d'Harleville, p. 78 : « le public a voulu entendre deux fois plusieurs vers très patriotiques, tels que ceux dirigés contre le chef des triumvirs et ceux dans lesquels le poète rappelle ces jours de carnage et de terreur, dont la postérité regardera l'existence comme un problème ». Voir aussi, Étienne et Martainville, t. II, p. 194-195.

<sup>16</sup> *Affiches*, Sup. du 25 octobre 90, p. 3332.

<sup>17</sup> *Journal des théâtres*, 19, 19 fructidor an II, p. 148.

maximes patriotiques<sup>18</sup>. Au répertoire des fables se substitue un répertoire de mots et de formules, parfois évidées de leur lettre contextuelle et réinvesties par l'esprit de la situation. Ainsi, que reste-t-il du répertoire, sinon des formules-caméléons, lorsqu'en septembre 1791, au Théâtre de la Nation, devant la famille royale, l'orchestre se distingue, selon les *Affiches*, « par un choix d'airs adaptés à la circonstance » ?

Pendant les entractes, il a joué successivement : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille !...* le chœur d'*Iphigénie* : *Que d'attraits ! que de majesté !...* l'ouverture des *Deux pages* : *Chantons un roi qu'on aime, qu'on aime pour lui-même !...* et le chœur d'*Iphigénie* : *Chantons, célébrons notre reine !...* À chacun de ces morceaux, le public en faisait les applications [...], et les vrais Français ont fait entendre mille et mille fois ces exclamations, si naturelles et si touchantes : *Vive le roi ! vive la reine !...*<sup>19</sup>

La citation ne renvoie plus à une quelconque intertextualité, mais marque l'inféodation du processus dramatique à la situation politique.

L'application n'a plus rien de ludique ou de métathéâtral. En ces temps où, dans les gazettes, la figure obligée du « plaisant du parterre » cède la place, au rang de type anecdotique, à celle de « l'orateur du parterre », on assiste à une politisation de l'anecdote ou, pour reprendre une expression de Fleury, à une « sans-culotisation de l'épigramme<sup>20</sup> ». Révélateur de cette évolution est le fait que l'air joué pour manifester le soutien du peuple au roi, *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*, se trouvait déjà depuis longtemps au cœur d'une autre anecdote, dans une perspective bien différente. Clément et Laporte racontent que, lors d'une représentation de *Samson*, un dindon s'étant échappé de la scène pour se réfugier dans une loge occupée par magistrat et sa famille, qui ne « passait pas pour être la plus spirituelle du pays, un plaisant s'avisait de chanter, sur l'air du premier quatuor de *Lucile* : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* Ce qui, sur le champ, fut répété en chœur<sup>21</sup> ». On mesure la distance qui sépare les deux anecdotes.

L'application, désormais, ne vient plus redoubler le spectacle sur un mode ludique, ou signaler le primat du théâtral dans la sociabilité élaborée au sein de la salle de spectacle. Elle marque, au contraire, le glissement inéluctable de la cérémonie hors de la fiction, hors du théâtre conçu comme espace spécifique et autonome. La pièce sert de prétexte à un tout autre événement et à l'avènement d'autres modes de spectacle.

Les anecdotes signalent ainsi l'importance des événements seconds auxquels donnent lieu les séances théâtrales. Pas une représentation ne se passe

<sup>18</sup> *Affiches*, 3 mai 92, p. 1847 : « le défaut de ces sortes de sujets est de forcer l'auteur à répéter toujours les maximes les plus belles, telles que celle-ci [...] : *Il est beau de mourir au poste de la loi*. Cette sentence est répétée jusqu'à satiété : Simoneau la dit vingt fois dans ses monologues ; et c'est encore le dernier mot qu'il dit en expirant ».

<sup>19</sup> *Affiches*, p. 3546. Voir aussi p. 3465.

<sup>20</sup> Fleury, t. II, p. 6.

<sup>21</sup> Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. III, p. 504.

sans que la pièce ne suscite la lecture sur scène de vers de circonstances émanant de spectateurs, qui édifient progressivement, aux côtés du répertoire officiel, un répertoire second, hybride, entre art et politique<sup>22</sup>. Mais le spectacle se déporte également lorsque, en marge ou au détriment de la représentation, la salle résonne de chants révolutionnaires entonnés à l'unisson par les comédiens et le public. Quand retentissent la *Carmagnole* ou *La Marseillaise*, le répertoire littéraire se trouve éclipsé par le répertoire patriotique et fondu dans l'événement performatif<sup>23</sup>. Il en va de même des scènes patriotiques épisodiques, telle *L'Offrande à la liberté*, que bientôt les *Petites affiches* annoncent à leurs lecteurs au même titre que les œuvres du répertoire<sup>24</sup>.

Bien plus souvent encore, l'événement mimétique se transforme en véritable cérémonie participative, proclamant l'apothéose scénique du réel et la confusion des espaces. Qu'ils marquent la communion attendrie du public autour de la figure royale, avant la fuite à Varennes<sup>25</sup>, ou les rixes suscitées par des différends idéologiques avivés par les applications, qui se poursuivent parfois sur la scène ou dans les coulisses<sup>26</sup>, ou encore le couronnement scénique d'un auteur accueilli par le panthéon révolutionnaire (on pense, bien sûr, au buste de Voltaire<sup>27</sup>) ou d'un héros de la Révolution ayant inspiré la pièce représentée, comme Arné, vainqueur de la Bastille ou encore le Cange de Saint-Lazare<sup>28</sup>, ces événements estompent l'importance du protocole artistique, au profit de la scène publique. Déplacement porté à son comble par cette anecdote relatant une représentation de *Crispin rival de son maître* :

<sup>22</sup> Voir *Affiches*, 29 octobre 89, p. 3083 ; sup. du 21 novembre 90, p. 3662-3663 ; sup. du 3 décembre 90, p. 3839.

<sup>23</sup> *Affiches*, 17 septembre 1792, p. 3972.

<sup>24</sup> Les *Affiches* rendent compte de ce spectacle inédit le 2 octobre 92 (*Corisandre*, p. 4162). Le 4 octobre, elles annoncent que « Le public s'est porté en foule, mardi à l'Opéra. La scène religieuse dont nous avons parlé le matin a produit le plus grand effet » (*Ibid.*, p. 4183). Devant ce succès, elles prennent le parti d'annoncer la scène religieuse, aux côtés des pièces (p. 4207).

<sup>25</sup> Voir *Affiches*, sup. du 19 novembre 1790, p. 3638-3639, à propos de *Brutus*, et 18 septembre 1791, p. 3410-3411.

<sup>26</sup> Voir Étienne et Martainville, t. II, p. 147-148, à propos de la représentation du 5 septembre 1791. Ou le *Journal des théâtres*, 21, samedi 10 mars 1792 : « On donnait *Le Déserteur*, musique. [...] La pièce a commencé et a été tranquillement jusqu'à [...] la scène où l'on vient apprendre que le déserteur a sa grâce, dans un air qui se termine par *vive le roi*. Là, deux cents voix ont crié *non !* Tout à coup deux cents autres voix ont crié *vive le roi !* Le tapage est devenu horrible, on s'est colleté, battu, bousculé au parterre, on a injurié les loges ; [...] les femmes ont fui, les honnêtes gens ont gardé le silence ».

<sup>27</sup> *Affiches*, sup. du 19 novembre 1790, p. 3638-3639. « Après la pièce, on a demandé à voir le buste de Voltaire : [...] on l'a apporté sur son piédestal au milieu du théâtre. [...] Comme il était impossible que ce buste tînt froidement sur un théâtre qui va en pente, et que le public voulait l'avoir toujours devant les yeux, deux grenadiers l'ont soutenu pendant tout le temps de *La Feinte par Amour* ».

<sup>28</sup> *Affiches*, sup. du 8 janvier 91, p. 94 : « une voix du parterre s'étant écriée : *Messieurs, on dit que le brave Arné, un des vainqueurs de la Bastille est ici*, le public l'a demandé ; il s'est montré ; les acteurs l'ont entraîné sur le théâtre où l'on a exigé qu'il fût couronné. [...] Cette scène a été applaudie avec les transports les plus vifs ». Voir aussi *Journal des théâtres*, à propos de *Cange ou le commissionnaire de Saint-Lazare*, 76, 11 brumaire an III, p. 607-608.



l'acteur Fusil était annoncé [...]. Ce comédien avait été l'un des membres de la commission révolutionnaire qui, sous le proconsulat de Collot d'Herbois avait fait périr une multitude de lyonnais [...] : aussi, à son aspect, des cris d'horreur s'élevèrent-ils [...] ; quelques voix demandèrent qu'il fût forcé de chanter *le Réveil du peuple*. Fusil, tout tremblant, entonna le premier couplet ; [mais il est interrompu, et remplacé par Talma, car on trouve *le Réveil du peuple* déplacé dans la bouche de Fusil. Si bien que] celui-ci, contraint de tenir le flambeau, fut accablé de tout le poids de l'exécration publique.<sup>29</sup>

C'est bien ici par rapport à un autre répertoire que prend sens ce qui se passe sur scène, répertoire du présent et du réel, dans lequel le public entend bien jouer un rôle. En ce sens, plus que le miroir d'une culture dramatique, les anecdotes se font celui de l'avènement d'une culture politique, qui passe nécessairement par la célébration du théâtre comme espace public.

*De la culture dramatique à la culture politique : public, répertoire et anecdotes*

« Saisir les applications » ne suffit plus à ce public qui s'applique à les susciter et entend bien ainsi se saisir du théâtre lui-même. Un nouveau rapport de force s'établit entre spectateurs et agents du spectacle, à la faveur d'une lutte pour la maîtrise du répertoire, dont l'enjeu est de plus en plus politique. Depuis toujours, les anecdotes bruissaient des rumeurs du public qui, par jugement de goût ou pur caprice, avait su provoquer la chute de certaines pièces<sup>30</sup>. Mais jamais autant qu'à l'époque révolutionnaire ce pouvoir de nuisance ne s'était exercé aussi explicitement en vertu de motifs idéologiques. En mars 1790, le discours de clôture de Dazincourt prend acte du poids nouveau du parterre. Étienne et Martainville racontent que ce dernier « présentait chaque jour, en raccourci, le tableau d'un peuple en révolution qui, tout étonné d'avoir recouvré ses droits, en fait un usage souvent peu raisonné. Les comédiens ne pouvaient établir aucun ordre dans leur répertoire. Une pièce était mise à l'étude, et le parterre mutin [...] réclamait à grands cris la représentation d'un autre ouvrage<sup>31</sup> ». Les péripéties entourant la représentation de *Charles IX* en août-septembre 89, pièce réclamée par le public contre les comédiens français et certains hommes politiques, qui déclencha, selon les anecdotes, la verve des « orateurs du parterre »<sup>32</sup>, ou les quasi émeutes durant lesquelles le public

<sup>29</sup> Étienne et Martainville, t. III, p. 173-175. Ils ajoutent : « un jeune homme de Lyon se leva sur les banquettes et lut, à haute voix, un jugement signé Fusil qui condamnait son père à mort ».

<sup>30</sup> Encore pendant la révolution. Voir *Affiches*, 3 décembre 89, p. 3443. Ou Étienne et Martainville, t. I, p. 107-108 et t. II, p. 82-83. Cela se produit même parfois au détriment de pièces « politiquement correctes ». Ainsi, à propos de *Dumouriez à Bruxelles* d'Olympe de Gouge (*Ibid.*, t. III, p. 66-67).

<sup>31</sup> Étienne et Martainville, t. I, p. 89.

<sup>32</sup> Voir la *Correspondance littéraire*, octobre 1789, t. XV, p. 508-509 et t. XV, p. 534-535, à propos de la séance du 4 novembre : « un orateur du parterre [...] a demandé la parole pour proposer

réclama, en janvier 93, au cri de « *la pièce ou la mort* », malgré l'interdiction de la commune, la représentation de *L'Ami des lois* de Laya<sup>33</sup>, tous ces épisodes bien connus, retracent les progrès d'une opinion publique en droit d'influer sur un répertoire dont elle est le premier destinataire, mais un destinataire qui refuse la passivité. Le pouvoir du public s'exerce également au détriment des comédiens. On réclame Talma, ostracisé par ses camarades<sup>34</sup>, on se formalise de la retraite de Mlles Raucourt et Contat<sup>35</sup> ou de l'absence de Mlle Sainval aînée<sup>36</sup>, et chaque occasion est propre à susciter des motions. Le vocabulaire politique des clubs et des assemblées infuse alors les comptes-rendus<sup>37</sup>, et ce n'est qu'une fois ses exigences satisfaites que le parterre, apaisé et conforté dans son nouveau rôle, laisse le spectacle reprendre ses droits.

Mais le fait théâtral s'en trouve profondément modifié. Devenu espace de représentation politique, il répercute le pouvoir inédit de la foule et la perte d'autorité des agents du spectacle. « La foule tâtant le pouls à sa propre puissance, [...], enivrée du nouveau pouvoir qu'on lui laissait exercer imprudemment, essayait de le prolonger encore dans les lieux qu'elle savait être de son domaine : après la place publique, les spectacles [...] » : tel est le constat

---

que le premier qui tenterait de troubler le spectacle fût livré à la justice du peuple. M. Palissot n'a pas manqué d'appuyer la *motion* et le mot terrible à *la lanterne* a retenti dans quelques coins de la salle » (je souligne).

<sup>33</sup> Voir Étienne et Martainville, t. III, p. 48-52, 60-61 et 62-64.

<sup>34</sup> Étienne et Martainville, t. I, p. 152-153 et t. I, p. 168.

<sup>35</sup> « Le théâtre, comme nous l'avons dit, était devenu un club tumultueux. La retraite de Mlles Raucourt et Contat était une belle occasion pour les motionnaires ; aussi ne la manquèrent-ils pas : le samedi 7 novembre, ces deux actrices furent, pour la troisième fois, appelées à grands cris, et on demanda compte aux comédiens des motifs de leur retraite » (Étienne et Martainville, t. I, p. 186). Voir t. II, p. 7, et, à propos de la représentation de *La Liberté conquise ou le despotisme renversé* en 1791 : « Tous les premiers sujets regardèrent comme un devoir de paraître dans cet ouvrage, et à la représentation qui eut lieu le 8 janvier le public fut agréablement surpris en apercevant mesdames Contat et Raucourt » (*ibid.*, t. II, p. 19-20).

<sup>36</sup> *Affiches*, 9 décembre 90, p. 3886.

<sup>37</sup> Voir Étienne et Martainville, t. II, p. 9-10 : « À la représentation, ou plutôt à la *séance* du 5 décembre 1790, un *citoyen* prend la parole et s'écrie : « Messieurs, je fais la *motion* que Mlle Sainval l'aînée soit invitée à rentrer au théâtre, et je vous invite à en *délibérer* pour que les comédiens puissent faire connaître vos intentions ». La motion est vivement appuyée ; les chapeaux sont levés en signe d'approbation ; et le *décret du parterre* était sur le point d'être proclamé, lorsqu'une *voix opposante* se fait entendre au milieu du tumulte : « vous ignorez donc, mes collègues, dit un indiscret habitué des coulisses, que, si Mlle Sainval aînée rentre au théâtre, il faut faire vos adieux à Madame Vestris : je vous jure qu'elles n'y resteront point ensemble et qu'elles ont même fait un arrangement particulier d'après lequel l'une doit se retirer aussitôt que l'autre paraîtra ». / Des murmures universels apprirent à l'*orateur* que son observation était fort déplacée : la première décision fut maintenue, et en conséquence, le comédien Dunant annonça que sa société porterait à Mlle Sainval l'expression des vœux du public. Madame Vestris, se croyant compromise dans cette affaire, publia la lettre suivante : « [...] je ne me suis jamais cru le droit d'imposer des conditions au public. Pénétrée de respect pour lui [...], je n'aurai jamais la ridicule prétention [...] de m'opposer à ses demandes ». Je souligne.

de Fleury, qui ne s'en remet pas<sup>38</sup>. Pas plus que la *Correspondance littéraire*, qui lit dans les revendications du parterre la décadence du théâtre, entendu comme art<sup>39</sup>. D'autres, pourtant, célèbrent cet avènement politique, comme Marie-Joseph Chénier<sup>40</sup>, et y voient une mutation majeure dans la manière de penser le théâtre. Étienne et Martainville eux-mêmes concèdent qu'« écrire en France l'histoire du théâtre, c'est tracer l'histoire morale du peuple<sup>41</sup> ».

Tous, en tout cas, constatent que l'histoire du théâtre de ce temps est moins une histoire des œuvres qu'une histoire des crises et que, dorénavant, le théâtre n'a de sens que conçu historiquement<sup>42</sup>. Si répertoire il y a alors, c'est un répertoire des événements par lesquels l'opinion publique se forge une identité et une autorité, en s'appropriant la cérémonie théâtrale. Répertoire qui est moins, peut-être, celui des textes dramatiques du temps, incapables de rendre compte à eux seuls de la portée politique des spectacles, que celui formé par l'accumulation et la diffusion (contemporaine et postérieure) des anecdotes, qui fixent et célèbrent cette identité, et fondent une mémoire culturelle. Tout autant que le révélateur des mutations infligées à la pensée du théâtre et, partant, à celle du répertoire, les anecdotes représentent un miroir que le public se tend à lui-même<sup>43</sup>, une scène seconde, scène pérenne, qui

---

<sup>38</sup> *Mémoires*, t. II, p. 15-16. Voir aussi : « O que de fois en ces jours extrêmes j'ai maudit mon état de comédien ! Comédien ! mais c'était être mis au chevalet tous les soirs ; humilié sous les sarcasmes et les calembours des *beaux*, torturé des vociférations des *tape-dur* » (t. II, p. 148).

<sup>39</sup> *Correspondance littéraires*, novembre 90, t. XVI, p. 111.

<sup>40</sup> Lettre de Marie-Joseph Chénier du 18 septembre 1790, à propos des incidents survenus au sujet de *Charles IX* : « Voici le singulier : on permet aux comédiens de s'expliquer devant le public, et l'on ne permet point au public, qui *paie*, de répondre aux comédiens : voilà ce que des étrangers avaient peine à concevoir. Ils prétendaient qu'à Londres ce n'est pas le public qui doit obéissance et respect aux comédiens ; mais les comédiens qui doivent obéir respectueusement aux volontés du public. Ils prétendaient encore que c'est une chose étrange de maintenir l'ordre avec des fusils dans l'intérieur des spectacles : ils parlaient avec dérision de la liberté d'un peuple qui se laisse entourer d'hommes armés au milieu des plaisirs qu'il vient payer » (cité par Étienne et Martainville, t. I, p. 161-162).

<sup>41</sup> *Ibid.*, t. I, p. iv.

<sup>42</sup> Voir Étienne et Martainville : « Nous avons dû rapporter en détails toutes les scènes auxquelles donna lieu l'expulsion de Talma par les acteurs français, parce qu'elles font nécessairement partie de l'histoire du théâtre. Il nous en a coûté cependant, de n'avoir à entretenir nos lecteurs que de factions et de cabales ; nous aurions mieux aimé parler de bons ouvrages [...] Les auteurs en procès avec les comédiens, les comédiens en procès avec les autorités et avec le public, s'occupaient moins des progrès de l'art que de leurs querelles particulières : aussi n'a-t-il paru, dans ces temps malheureux, que quelques pièces du moment, mortes avec les circonstances qui les avaient fait naître » (t. I, p. 172-173).

<sup>43</sup> Cette dernière anecdote, dont *Hulla de Samarcande* est le prétexte, en est un exemple poussé jusqu'à l'absurde : « Le public, qui venait de siffler l'ouvrage, s'amusa à demander l'auteur avec une ironie qu'on pourrait appeler barbare : Desprez [...] s'avança vivement sur le bord du théâtre, et dit : « citoyens, l'auteur est en ce moment dans la Vendée à combattre les ennemis de sa patrie ». Le bruit empêcha d'entendre distinctement cette phrase, et une partie du public crut que Desprez avait dit : « à combattre les ennemis de sa pièce... ». Soudain, le tumulte éclate ; on demande réparation : Desprez se retire ; des cris menaçants le rappellent : Baptiste cadet vient protester de l'innocence et du républicanisme de son camarade Desprez. On refuse de l'entendre ; on exige que Desprez vienne se disculper lui-même : il s'avance alors avec une

crystalliserait, dans l'éphémère de l'événement, ce qui est le plus essentiel : la fonction sociale du spectacle, à la jonction d'une culture du répertoire et d'une culture politique. Ceci n'est peut-être pas nouveau – les anecdotes antérieures manifestaient, elles aussi, la montée en puissance du public –, mais se trouve considérablement avivé par une actualité révolutionnaire qui entérine et promeut, dans l'espace politique, cette nouvelle conception du spectacle, à l'occasion d'un pacte de reconnaissance mutuelle constamment réitéré.

---

contenance ferme, répète sa phrase telle que nous l'avons citée, et le public lui témoigne alors par ses applaudissements qu'il est content de sa justification » (Étienne et Martainville, t. III, p. 115-116).