



Le théâtre pendant la Révolution, entre liberté et propagande

Marie-Laurence Netter

Historienne, École des Hautes Études en Sciences Sociales

Les années qui ont précédé la Révolution française furent, personne ne l'ignore, des années de fortes tensions et d'agitations. Les journaux, libelles et autres publications plus ou moins clandestines ont participé à l'effervescence et à la diffusion de revendications aussi bien politiques que sociales. Au milieu de cette ambiance explosive, le théâtre occupe une place de choix, reconnu comme un agent majeur de l'agitation et capable d'enflammer l'opinion. Il est évidemment impossible de mesurer objectivement le poids dans l'opinion d'une représentation théâtrale ; nous en sommes donc réduits à écouter les contemporains et à constater, très objectivement cette fois, que le nombre des théâtres était extraordinairement élevé, les pièces innombrables et les spectateurs nombreux et enthousiastes¹. Mais le théâtre était-il pour autant un instrument au service de causes plus ou moins subversives comme la censure feignait de le redouter ?

Le théâtre, instrument majeur de diffusion des idées nouvelles au XVIII^e siècle...

A vrai dire, la situation est assez simple quoiqu'un peu plus complexe qu'ainsi énoncée : les dramaturges, les éducateurs, les philosophes, les législateurs, avant et pendant la Révolution, furent légion à vouloir se servir de cet art à des fins éducatives mais ce n'est qu'à partir de 1791 que fut introduite l'idée d'une formation contraignante et militante. Par ailleurs, le théâtre fut incontestablement, tout au long du XVIII^e siècle, un instrument majeur de la diffusion des idées nouvelles, à long terme. Fut-il pour autant un instrument de propagande ? Certes non, car on peut presque affirmer que c'est à son corps défendant qu'il fut, en vérité, un formidable outil au service des idées qui devaient, à la fin du siècle, déboucher sur un bouleversement radical du paysage politique et social de la France. Car, ne nous y trompons pas, le théâtre était d'abord un lieu de divertissement que les foules investissaient non pour s'instruire mais bien pour s'amuser. Que le cheminement de ce qui se disait et se répétait parfois inlassablement sous des habillages différents ait à la longue changé les mentalités, il n'en faut pas douter, mais le phénomène s'opère presque inconsciemment, à long terme et non par la volonté explicite de promouvoir de nouvelles valeurs destinées à faire émerger une société basée sur de nouvelles règles à laquelle les spectateurs seraient tenus de s'identifier.

Tout change avec la Révolution et l'émergence de l'« homme nouveau »...

Tout change avec la Révolution pendant laquelle les dirigeants, non contents de vouloir transformer en profondeur le pouvoir politique, voulaient aussi et peut-être d'abord bouleverser les rapports sociaux dans une visée très égalitaire et ambitionnaient à cette fin, l'émergence d'un « homme nouveau ». Pour ce faire, les arts et le théâtre en particulier, se sont vu attribuer un rôle politique actif, destiné à l'éducation du peuple tout entier, ce qui est sans doute une première. J'entends par là, un rôle de propagande, d'éducation populaire, comme on le verra par la suite, plus ou moins insidieusement en régime républicain², plus brutalement avec les régimes totalitaires. La monarchie, auparavant, n'ignorait pas la fonction sociale et pédagogique de l'art mais le but ultime était davantage la célébration de sa propre gloire à laquelle participait, certes, l'édification du peuple mais celle-ci n'était pas prioritaire. Pendant la Révolution, au fur et à mesure que se succèdent au pouvoir les dirigeants et les factions, la volonté de faire du théâtre « l'école du peuple » ou celle « des citoyens » s'affirme à chaque moment de

1. Marie Laurence Netter, *Du théâtre à la liberté*, Paris, Armand Colin, 2012.

2. Jules Ferry donne explicitement pour mission aux instituteurs de faire d'abord de bons républicains des élèves qui leurs sont confiés.



plus en plus fort, aidée par l'exercice pointilleux de la censure. Les hommes de la Révolution ne faisaient pas preuve d'une grande originalité en attribuant au théâtre un rôle pédagogique. Ils ne faisaient que reprendre une opinion largement répandue depuis que Diderot, d'Alembert et bien d'autres avaient plaidé³, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, pour que l'on attribue officiellement au théâtre un rôle d'éducateur à destination de la société tout entière. Le théâtre, en raison de l'exemplarité immédiate qu'il propose, devait devenir une « école des bonnes mœurs » à condition que les auteurs s'y emploient et que le statut des comédiens soit changé. L'opinion est alors unanime à célébrer la scène comme l'outil idéal d'une « régénérescence » des mœurs et Rousseau est bien seul à dénoncer le théâtre comme responsable, précisément, de la dégradation de la morale et de comportements de plus en plus permissifs⁴.

Le Off du Off avant l'heure...

Il faut rappeler ici que s'il n'existait au XVIII^e siècle que trois théâtres officiels, il y avait en réalité une multitude de petits théâtres ou de scènes privées : en ville bien sûr, mais aussi dans les campagnes avec les troupes itinérantes et les théâtres de société dans les châteaux et les maisons bourgeoises. Et tout le monde va au théâtre, y compris les paysans que les châtelains réquisitionnent volontiers pour faire de la figuration, y compris le « petit peuple » des villes, qui se pressent dans les salles où les places sont bon marché. Tout le monde joue, en famille ou en société, et tous ceux qui écrivent, écrivent d'abord pour le théâtre : en un mot, le théâtre est un divertissement extrêmement populaire qui exerce une véritable fascination sur les spectateurs avides d'en voir toujours davantage. Pourquoi cet engouement et en quoi était-il justifié ?

Un théâtre, véritable miroir de son temps, accessible à tous...

Tout au long du XVIII^e siècle, et avec un succès grandissant, le théâtre offre aux spectateurs un véritable miroir de leur temps, accessible à tous. A une époque où la moitié des hommes et les trois quarts des femmes ne savaient pas lire⁵, le théâtre illustre le tableau réaliste de la vie quotidienne — les aléas du mariage, les relations entre les parents et les enfants, les relations maîtres/serviteurs et l'autorité de plus en plus contestée au nom de l'égalité de la condition humaine — et la description des travers de la société : l'arrogance des aristocrates, l'arriérisme des bourgeois avides de titres, le mépris des valeurs traditionnelles comme l'honnêteté et la fidélité. C'est face à cet engouement incroyable et face à la variété des sujets de société ainsi traités que les philosophes décidèrent que le théâtre était une formidable « école des mœurs » et qu'il pouvait sans doute le devenir encore davantage, pourvu qu'il soit un tant soit peu réformé. Ils n'avaient pas compris que le théâtre était d'abord un divertissement, un art dominé par la comédie, et que l'aspect moral et pédagogique ne pouvait être qu'accessoire. La Révolution va en apporter la preuve.

Pendant la Révolution, la passion pour le théâtre explose à la faveur des nouvelles libertés⁶, mais aussi sous la pression de l'opinion avide de voir mis en scène les événements qu'ils étaient en train de vivre : le théâtre joue alors un peu le rôle des « dazibaos » pendant la Révolution culturelle chinoise, sorte de journal spontané et très libre de l'actualité immédiate. Les pièces, à l'époque, étaient écrites très vite, en un jour ou deux, parfois le jour même pour le soir, ce qui leur permettait de coller à l'actualité. Mais cette période (1791-1792) de grande liberté ne dura pas, car le pouvoir révolutionnaire ne tolérait pas davantage que le pouvoir royal, la liberté complète d'expression et les critiques à son égard. La censure fut donc vite rétablie et une censure beaucoup plus dure et invasive que la précédente. La période de la Terreur (1793-1794) fut d'ailleurs la seule période où une véritable volonté politique s'exerça pour contraindre le théâtre à devenir un instrument de propagande au service des idées révolutionnaires.

3. Diderot et d'Alembert dans *l'Encyclopédie*, Paris, période 1751-1753 ; L. S. Mercier, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, 1773.

4. J. J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam, 1758.

5. F. Furet et J. Ozouf, *Lire et écrire, l'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, 1977.

6. La censure est officiellement maintenue jusqu'au 13 janvier 1791, mais inopérante. Elle est rétablie par le Comité de Salut Public le 2 août 1793 et maintenue après le 9 thermidor par les Directeurs qui veulent toujours faire du théâtre « une école de morale et de républicanisme » mais une grande liberté règne.



Ne traiter que des sujets « révolutionnaires » et dignes d'un peuple de citoyens, mais...

La Commune de Paris enjoignait aux auteurs de ne traiter que de sujets dignes d'un peuple de citoyens et destinés à les affermir dans leurs convictions nouvelles. Le répertoire ancien n'était pas interdit mais il devait être mis au goût du jour : les titres de noblesse devaient disparaître, de même que les appellations de Monsieur et Madame, étaient remplacés par le beau nom de citoyen et citoyenne et que certaines répliques étaient supprimées ou réécrites ! Une censure active au profit d'une idéologie nouvelle qui entendait faire table rase du passé... Quant aux pièces écrites pendant cette période, elles se devaient d'être « révolutionnaires » et beaucoup le furent avec plus ou moins de succès. On aurait pu s'attendre à une explosion de pièces mettant enfin en scène les sujets auxquels les auteurs n'avaient pas le droit de toucher auparavant comme la monarchie, le roi, le clergé. Il y eut bien une série de pièces pour dénoncer les vocations forcées qui peuplaient prétendument les couvents de religieuses sous l'Ancien Régime, mais elles tenaient plus de la bluette que de la dénonciation en règle d'une religion aux règles oppressantes.

*Les Visitandines*⁷, jouée pour la première fois en août 1792 fut un grand succès mais la charge contre le clergé n'était pas d'une grande violence, l'intrigue reprenant les images éculées d'un clergé jouisseur. Belfort, militaire de son état et amoureux d'Euphémie, s'apprête à « libérer » les religieuses du couvent où se trouve la jeune fille qu'il aime jadis. Il espère la retrouver avant qu'elle n'ait prononcé ses vœux et surtout qu'elle lui revienne, après qu'il se fut comporté avec elle de manière très désinvolte, raison pour laquelle elle avait décidé de prendre le voile. Lorsque les militaires arrivent au couvent, l'excitation est à son comble : les religieuses minaudent tant et plus, se montrent grivoises, gourmandes et aucune ne semble se préoccuper d'une quelconque vie spirituelle. Lorsque Belfort retrouve Euphémie, il lui demande pardon de sa légèreté passée et elle lui tombe dans les bras, expliquant sa décision d'entrer au couvent par le désespoir qu'elle avait éprouvé lorsqu'il l'avait quittée. On l'a compris, les couvents sont peuplés de malheureuses qui sont là à la suite d'un chagrin d'amour ou par la volonté de familles cupides qui refusent de doter leurs filles, mais jamais par vocation religieuse.

L'anticléricalisme prend pendant la Révolution un tour violent et idéologique

A côté de ces attaques, somme toute bon enfant, contre le clergé régulier, l'anticléricalisme si présent en France dès le XVIII^e siècle, prend pendant la Révolution un tour violent et surtout très idéologique. Il suffit pour s'en convaincre de regarder comment les dramaturges traitent le sujet de l'instruction élémentaire, un sujet devenu au fil des ans l'objet d'une fracture nationale qui n'est pas aujourd'hui encore complètement apaisée. Il y a d'abord la figure du prélat qui se plaint au curé que l'on ne respecte plus rien et sa personne en tout premier lieu ; ce à quoi le curé lui rétorque qu'il n'a qu'à s'en prendre qu'à lui-même, le haut clergé donnant depuis des lustres l'exemple calamiteux d'une Église de privilégiés, insensibles à la misère de ses ouailles. Alors que les curés de paroisses, qui vivent avec le peuple et comme le peuple, ne subissent pas le même rejet. Le prélat accuse alors l'instruction d'être responsable de la dépravation des mœurs... que le curé préfère nommer victoire de la raison⁸ ! Dans *Le triomphe du Tiers-Etat*, pièce anonyme composée en 1789, le maître d'école faisait la leçon au Duc en lui expliquant que les honneurs dont il était entouré n'étaient rien, que les hommes naissent égaux et que seul le mérite les distingue. Toute chose dont il aurait pu se convaincre lui-même s'il s'était donné la peine de lire, car la connaissance est la base de la raison. C'est ainsi que se met en place, tout au long de la décennie révolutionnaire, un discours progressiste tenu par le maître d'école laïque qui prétend être le premier à diffuser le savoir aux classes populaires, alors que les curés de villages prennent en charge depuis plus d'un siècle l'instruction élémentaire de leurs jeunes paroissiens. Ce discours aura beaucoup de mal à être accepté par la population qui fait confiance à son curé et se méfie de ces maîtres qui proclament un catéchisme républicain. Mais la mise en scène met très bien en relief l'âpreté du combat entre tenants de l'enseignement laïque et ce qui est, déjà, en train de devenir l'enseignement libre.

7. Louis-Benoît Picard, comédie en 2 actes, créée le 7 août 1792 au théâtre Feydeau.

8. J.B. Chaussard, *La France régénérée*, comédie en 1 acte, 14 septembre 1791.



Le jugement dernier des rois

Au début de la Révolution, deux pièces avaient mis en scène la monarchie sur le mode indulgent de la féerie : *Nicodème dans la lune* et *Le réveil d'Épiménide*⁹ sont deux fables qui nous racontent la même histoire d'un royaume où le roi est un souverain débonnaire, proche de son peuple qu'il comble de bienfaits, tel un père très aimant. La justice règne partout, les abus n'existent pas et chacun est heureux dans le plus paisible des royaumes. L'heure est à la réforme de la monarchie, pas à sa disparition. Deux ans plus tard, le regard a bien changé et Sylvain Maréchal avec *Le jugement dernier des rois*¹⁰ nous livre une version effroyable des souverains d'Europe en train de s'étripier sur une petite île où les peuples les ont abandonnés. L'argumentaire est simple : livrés à eux-mêmes, les rois et le pape se disputent violemment, se battent pour un morceau de pain et quelques biscuits avant d'être engloutis dans les entrailles d'un volcan en éruption. Tous les poncifs de la bassesse sont ici mis en scène pour mieux montrer l'absence de vraie grandeur qui caractérise les puissants de ce monde et donc le peu de légitimité de leur pouvoir. Il faut se souvenir des pamphlets orduriers qui circulaient en France à la fin du règne de Louis XVI sur la vie dissolue du roi et de la reine pour comprendre la force symbolique de ce genre de farce grossière. Les thèmes récurrents en sont la débilité mentale, des besoins sexuels confinés à la bestialité ou à l'inverse à l'impuissance, la gourmandise là encore proche de la bestialité, la trahison comme mode de comportement ordinaire. L'heure n'est plus aux compromis mais à la suppression de la monarchie et de tous les pouvoirs en place.

Famille et Patriotisme, deux termes indissociables et assignés par la Révolution

Il est un autre domaine où le théâtre contribue de manière très forte aux fins militantes que les gouvernements successifs de la Révolution lui avaient assignées, c'est celui de la famille et du patriotisme. Les deux termes sont indissociables, car la famille vue à travers le prisme du théâtre, devient le lieu par excellence de la régénération sociale et de l'éducation républicaine au service de la patrie. *L'Heureuse décade*¹¹ qui triomphe en 1793 et 1794, est définie par ses auteurs comme un « divertissement patriotique » : il est la quintessence du patriotisme désincarné qui triomphe de tous les sentiments particuliers. Le vaudeville de présentation précise qu'il s'agit de la peinture la plus fidèle possible du patriotisme qui anime désormais tous les Français. Il n'y a pas d'intrigue en effet dans ce tableau où sont exposées les vertus de la famille patriote idéale, mais les scènes se succèdent avec vivacité, créant le mouvement. La pièce fut, selon ses auteurs, « faite, apprise et jouée en cinq jours » ce qui, malgré la simplicité des dialogues, représente un joli tour de force. Comme c'était la vogue à l'époque, les personnages portent des noms qui définissent leur état ou leur qualité. Le père et la mère ont pour patronyme Socle, allusion transparente au fait qu'ils représentent le pivot de la famille, la base d'une petite communauté. Leur gendre, maire du village voisin, s'appelle Lejuste, comme se doit de l'être le premier magistrat du pays ; l'autre se nomme Labêche, en bon laboureur qu'il est. Les futurs de leurs filles cadettes sont Bonnefoi, marchand évidemment probe, et Alerte, le jeune patriote parti défendre sa patrie. La scène se passe le jour du décadi, jour de repos du calendrier républicain. Le père et la mère Socle se lèvent de bon matin en se réjouissant que le nouveau calendrier offre moins de jours chômés que l'ancien : moins de jours perdus pour la patrie. Après quoi, ils entonnent un hymne à la Liberté grâce à laquelle le temps est toujours « superbe », les enfants nombreux, les récoltes abondantes ! Le père dévoile ensuite la grande idée qu'il a eu pour occuper ce jour de repos en bon patriote ; jusque-là, il a réuni ses enfants pour leur lire l'Histoire de France, dorénavant c'est leur propre histoire qu'ils vont tous ensemble écrire. La mère approuve « C'est bien vrai ; car dans tout ça le pauvre peuple était toujours compté pour rien, et on aurait dit qu'il n'y avait jamais eu que des rois et des princes dans le monde ». Du Michelet avant Michelet, du Braudel avant Braudel en somme ! Les filles et les gendres arrivent chacun leur tour et apprennent qu'ils sont devenus les héros d'une nouvelle histoire. Le père raconte le dévouement des filles qui offrent leur linge pour faire des pansements, la loi du maximum appliquée par le marchand « avant même qu'elle fut promulguée », l'approvisionnement volontaire d'un marché en grain par le laboureur, l'aide apportée au maire par sa femme dans la dénonciation des suspects... Chacun se récrie qu'il n'a rien fait que de naturel. La pièce s'achève avec l'arrivée du jeune volontaire, blessé mais portant de son bras valide un drapeau pris à l'ennemi et qui trouve encore la force de chanter un vaudeville à la gloire des sans-culottes.

9. Beffroy de Reigny, folie en 3 actes, première le 7 novembre 1790. Carbon de Flins, comédie en 1 acte, première le 1^{er} janvier 1790.

10. Prophétie en 1 acte, première le 17 octobre 1793.

11. Barré et Léger, divertissement parade en 1 acte, première le 26 octobre 1793.



Entre lavage de cerveau et farce, ce théâtre n'a duré qu'un temps

Ce théâtre, entre lavage de cerveau et farce, n'a duré qu'un temps et son influence immédiate fut quasi nulle, si on en juge d'après le nombre de représentations. En revanche, il demeure très emblématique des pratiques autoritaires mises en places par des hommes qui affichaient la folle ambition de vouloir changer radicalement de société en créant un « homme nouveau », ambition qui sera par la suite celle de tous les régimes totalitaires. Pour le reste de la production théâtrale, que ce fut avant ou après la Terreur, la scène était d'abord un lieu de représentation de situations plus ou moins comiques, plus ou moins dramatiques, plus ou moins rocambolesques, de la vie quotidienne où les intrigues amoureuses occupaient la première place. Ce qui ne veut pas dire, bien au contraire, que ces représentations n'avaient pas d'influence sur la société. Je pense même qu'elles furent de véritables vecteurs du développement des idées nouvelles et de leur pénétration insidieuse dans toutes les couches de la société, tout au long du XVIII^e siècle.