

# #publifarum

Rivista di linguistica, letteratura e cultura in contesto plurilingue | ISSN: 1827-7482

n.37|1  
2022

Vie des théâtres et poésie  
dramatique du Consulat à  
la Restauration (1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et  
Paola Perazzolo





---

*Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la  
Restauration (1799-1823)*

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

Sommaire

**Articles**

- p. 3 Pierre Frantz, Paola Perazzolo  
*Introduction*
- p. 8 Vincenzo de Santis  
*Comique et comédie au début du XIX<sup>e</sup> siècle (1799-1820)*
- p. 25 Dario Nicolosi  
*Tragédie et politique sous le Consulat et l'Empire : entre référence à  
l'actualité et problématisation du présent*
- p. 47 Renaud Bret-Vitot  
*La tragédie d'espionnage dans le contexte européen du Directoire et du  
Consulat*
- p. 63 Pierre Frantz  
*Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire*
- p. 75 Katherine Astbury  
*Pixerécourt, Radcliffe and Ducray-Duminil : the Gothic and melodrama during  
the Directory and Consulate*
- p. 95 Marie-Cécile Schang-Norbelly  
*Le renouveau parodique de l'opéra-comique sous le Directoire, le Consulat et  
l'Empire*
- p. 109 Philippe Bourdin, Cyril Triolaire  
*Les déserts théâtraux du Midi pyrénéen français sous le Premier Empire*
- p. 147 Virginie Yvernault  
*Querelles internes, affaires publiques : le Théâtre Français et l'État sous le  
Consulat et l'Empire*
- p. 162 Sophie Marchand  
*Coup d'œil sur les spectacles de 1799. Le point de vue de la presse*
- p. 180 Thibaut Julian  
*Des feuilletons de Geoffroy au Cours de littérature dramatique (1800-1825)*

**Autre**

- p. 195 Paola Perazzolo  
*« Rev.E. Revolution and Empire » : pour une archive digitale du théâtre du  
Consulat*



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

## Introduction

Pierre Frantz, Paola Perazzolo

### **Per citare l'articolo**

Pierre Frantz, Paola Perazzolo, « Introduction », *Publifarum*, 37, 2022, p. 3-7.

Ce numéro de Publif@rum accueille les actes du colloque *Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823)*, organisé à Venise les 26 et 27 mai 2022 au sein du projet *Rev.E. Revolution and Empire. Evolution of the dramatic art and cultural policies between the end of French Revolution and the Imperial Era* (Marie-Sklodowska Curie, Horizon 2020). Le colloque constituait la dernière d'une série de rencontres scientifiques portant sur la production dramatique de la période napoléonienne (l'écriture dramatique, l'évolution des genres, l'organisation des troupes et la vie matérielle des salles, les spectacles et leur réception critique dans la presse, le répertoire, les interrelations entre le théâtre et les politiques culturelles), qui reste encore relativement peu étudiée.

En effet, pendant la période du Consulat et de l'Empire, le théâtre s'est trouvé placé dans une situation très difficile. Le coup d'état du 18 brumaire (9 novembre 1799) donne naissance à un régime d'ordre autoritaire et le théâtre qui, pendant la décennie révolutionnaire, avait connu une libération extraordinaire, s'est trouvé bien vite remis au pas. La loi de janvier 1791, en le plaçant sous le régime de la liberté d'entreprise, lui avait donné un élan prodigieux. On était passé en un peu plus d'un an de quatorze à quarante théâtres dans la capitale et la province n'était pas en reste. En partie déserté par les spectateurs traditionnels du fait de l'émigration et du bouleversement des fortunes, il avait gagné rapidement un public nouveau, souvent peu cultivé, politisé selon les moments et toujours très remuant : sans surprise, celui-ci était agité par les mêmes passions que celles qui traversaient, unissaient ou divisaient la société. Acteurs, hommes de lettres et entrepreneurs de spectacles s'improvisèrent auteurs avec pour préoccupation principale le succès et la recette, écrivant à la hâte des comédies, des drames ou des pièces d'actualité sans trop se soucier de contraintes génériques. Le régime de liberté d'entreprise, qui avait conduit à la suppression de la censure, s'est trouvé assez rapidement contrarié par l'idéologie même qui avait présidé à sa naissance. Les intellectuels des Lumières prêtaient au théâtre un grand pouvoir sur l'opinion publique et nombre de responsables politiques de la Révolution attendaient de lui qu'il se substituât tout à la fois à l'école et à l'Église à des fins politiques et didactiques. Il était difficile de concilier ces intentions vertueuses avec la liberté, le désir de divertissement et avec la rapidité dans l'écriture et la production des pièces. Très vite des formes de censure se réintroduisirent, sous la pression exercée par les sections, le public, les autorités municipales ou la Convention. La loi des 2 et 3 août 1793 suggère

la création d'un théâtre « officiel » d'un nouveau genre, avec des représentations sur ordre et un répertoire politisé et canonique. Sous le Directoire, les spectacles sont observés par la police. Le Consulat, sous couleur de rétablir l'ordre, de clarifier les responsabilités des uns et des autres, rétablit une censure policière préalable et directe, dont les formes évoluent mais qui se maintient jusqu'à la Restauration. Un décret institue une Commission des censeurs en 1806 et, dès lors, comme l'écrit Gérard Gengembre, « la censure devient un organe officiel du pouvoir » (GENGEMBRE 1999 : 17). Le nombre des salles autorisées est drastiquement réduit sur ordre de l'empereur par le décret du 8 juin 1806, qui refaçonne le panorama parisien.

Malgré l'apport scientifique de travaux récents qui ont remis en cause les idées acquises et ont ouvert de nouvelles pistes de recherche, il faut avouer que le théâtre du Consulat et de l'Empire n'a pas bonne presse. Les critiques, les historiens, les professeurs, influencés par les romantiques, n'y ont vu que la répétition des mêmes formules archi-usées inventées par ceux qu'ils appellent les « classiques ». Les succès du mélodrame et l'apparition de formes nouvelles comme la féerie ont seuls suscité des études passionnées, qui ont braqué les projecteurs sur des théâtres et des genres qui, aux yeux des élites, n'occupaient qu'une place inférieure dans la hiérarchie littéraire et culturelle. Certes, les œuvres dramatiques de cette période n'ont pas survécu sur la scène et tout juste se souvient-on de quelques dramaturges. Des rééditions savantes ont pourtant tiré de l'oubli des auteurs comme Lemerrier, Pixérécourt ou Chénier. Car il faut bien les étudier pour ce qu'ils ont été, dans leur temps, avant que Dumas, Hugo, Musset ou Stendhal ne jettent sur eux le voile de l'oubli. Les jugements critiques, qui stigmatisent la « stagnation du théâtre » des vingt premières années du XIX<sup>e</sup> siècle sont marqués par une autre limite : ils ont, *de facto*, négligé les scènes « secondaires » ou provinciales, les genres « mineurs », et restreint leur portée au théâtre officiel, la Comédie-Française, et aux genres « majeurs », la tragédie et la comédie. Ils n'ont pas non plus rendu justice aux théâtres officiels, qui, pourtant, ont pris leur part de la vie intellectuelle, culturelle et politique de cette période ; l'art dramatique y a connu une vie intense, portée par des comédiens exceptionnels et des pratiques scéniques assez nouvelles pour qu'on puisse les qualifier de « mises en scènes ». Des auteurs comme Raynouard, Duval, Lemerrier, ou Jouy ont ouvert des pistes aux romantiques.

Sans s'occuper d'adhérer à ces jugements sévères ou de les réfuter, les études qu'on va lire ici analysent les enjeux esthétiques, sociaux et politiques attachés à une écriture dramatique dont il est d'autant plus éclairant d'examiner la réception dans la presse

contemporaine (Julian, Marchand) que ces années de transition sont marquées par le développement de la critique, même spécialisée. Les analyses s'intéressent encore aux représentations, à la vie matérielle et au fonctionnement interne de troupes sillonnant les départements (Bourdin et Triolaire) ou divertissant les spectateurs et suscitant les polémiques à Paris (Yvernault). L'examen du monde théâtral en rapport à la censure politique et sociale mise en place par Bonaparte, puis Napoléon, ainsi que l'étude de la constitution du répertoire (Perazzolo) permettent également de mieux réfléchir à la question complexe du rapport à l'héritage et au canon (Frantz). La pérennisation de ce canon coexiste en effet avec le renouveau du système générique via des expérimentations dramaturgiques, celles de la « comédie historique » du début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui essaie de rendre compte d'un monde postrévolutionnaire (De Santis). Les études ici réunies sont également consacrées à l'important recours à la parodie qui caractérise l'opéra-comique, à la recherche d'une nouvelle légèreté (Schang-Norbilly) ou à la naissance d'une nouvelle topique, la « tragédie d'espionnage », témoignant de la suspicion généralisée et de la crainte des complots caractérisant la fin du Directoire et le début du Consulat (Bret-Vitoz). C'est que durant l'époque considérée l'écriture dramatique, la réalisation des spectacles, la vie des troupes et des salles interagissent avec des politiques culturelles et un contexte par rapport auxquels la tragédie, en raison de ses règles poétiques et des attentes du public, peut aussi se situer de manière critique et problématique (Nicolosi).

À Paris comme en province (Bourdin et Triolaire), dans les grandes comme dans les petites salles, le théâtre s'est débattu, tirillé entre les injonctions contradictoires des missions culturelles qu'on lui assignait et les exigences commerciales auxquelles il était désormais soumis. L'entreprise théâtrale dans son ensemble devait également se soumettre aux oukases de la censure et tenir compte des exigences policières avant d'engager des frais dans un spectacle. C'était d'autant plus nécessaire que, d'un autre côté, la concurrence commerciale des salles conduisait les directeurs à développer le pouvoir spectaculaire de la scène, à grand renfort de décors, de musique, de costumes et d'effets spéciaux. De là un système de contraintes, qui, au fond, n'avait rien à envier à l'Ancien Régime.

Le jeu avec la censure créait les conditions d'une réception elle-même biaisée. Les allusions, les ententes à demi-mot, la menace tacite de la police aiguisaient l'attention des spectateurs tout autant qu'elles asséchaient leur pensée politique. Le triomphe du

## Introduction

mélo, dont la progressive évolution dépend d'un nouveau goût littéraire tout comme des changements socio-politiques des périodes Directoriale et Consulaire (Astbury), se comprend dans cette perspective : d'un côté des effets spectaculaires stupéfiants, de l'autre une pensée politique conservatrice, d'un côté une morale « bourgeoise », sentimentale et rassurante, mais, de l'autre, une puissante psychomachie, qui joue sur les angoisses les plus violentes, les pulsions les plus simples et les plus fortes. Les genres traditionnels, soumis à cette concurrence, ont dû intégrer des éléments de cette esthétique mélodramatique tout en maintenant leur exigence « littéraire » traditionnelle : l'équilibre était perpétuellement instable.

\*

*La réalisation du colloque Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823) et la publication de ce numéro ont été financées par le programme de recherche et innovation de la Communauté Européenne Horizon 2020 Marie Skłodowska Curie (grant agreement n° 895913).*

## ***Bibliographie***

GENGEMBRE G., *Le Théâtre français au 19<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, Paris, 1999.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

## **Comique et comédie au début du XIX<sup>e</sup> siècle (1799-1820)**

Vincenzo De Santis

### **Per citare l'articolo**

Vincenzo DE SANTIS, « Comique et comédie au début du XIX<sup>e</sup> siècle (1799-1820) », *Publifarum*, 37, 2022, p. 8-24.

### Résumé

Face aux expériences de la décennie révolutionnaire, la période napoléonienne se signale par une « stagnation » dans l'expérimentation dramaturgique, qui va de pair avec une progressive restauration des genres classiques. Exception à cette tendance la « comédie-historique ». Elle représente un cas important de réflexion et expérimentation dramaturgique et une tentative de renouveau du système générique pour créer un théâtre capable d'incarner la nouvelle vision du monde post-révolutionnaire. Sans négliger l'apport des formes plus traditionnelles de comédie qui caractérise par exemple la production des petits-théâtres, je me concentrerai sur l'évolution des genres comiques entre Consulat et Restauration, et, de manière plus générale, sur leur rapport à l'évolution des genres théâtraux.

### Abstract

Compared to the revolutionary decade, the Napoleonic era is marked by a "stagnation" in dramaturgical experimentation, and by a gradual restoration of the classical genres. The exception to this trend is the "comédie historique". It represents an important case of dramaturgical reflection and experimentation and an attempt to renew the dramatic system to create a theatre capable of embodying the new post-revolutionary world view. Without neglecting the contribution of the more traditional forms of comedy that characterise, for example, the production of the *petits-théâtres*, I will focus on the evolution of comic genres between the Consulate and the Restoration, and, more generally, on their relationship to the evolution of theatrical genres.

Comme Juvénal qui, forcé de respecter les vices contemporains, prend à partie les vices des défunts *enterrés sur la voie Appienne*, nous laissons refroidir la politique jusqu'à ce qu'elle devienne de l'histoire, jusqu'à ce que le feu devienne cendre ; et, à défaut de la comédie politique des anciens, nous avons la comédie historique.

Saint-Marc Girardin, *Essais de littérature et de morale*.

Comme l'a bien montré Francesco Fiorentino dans une recherche récente, la définition du comique élaborée par Aristote et remodulée par Hobbes se fonderait sur une « défaillance esthétique qui gratifie la supériorité de ceux qui rient ». Ce modèle, qui « repose sur la différence stylistique qui a caractérisé toute la littérature jusqu'au grand tournant romantique », demeure opérant en Europe jusqu'à la « rupture idéologique et littéraire de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle » (FIORENTINO 2019)<sup>1</sup>.

Selon Gianni Iotti, « Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature a connu un phénomène que l'on peut définir comme l'érosion croissante du comique par le pathétique, phénomène lié à l'abolition progressive des barrières stylistiques et à la tendance au mélange des tons » (IOTTI 2019). À cette transformation de la catégorie esthétique du comique, correspond un éloignement progressif qui aboutit à une séparation nette entre la comédie comme genre et le ton ridicule, séparation dont les effets sur le théâtre et sur les genres dramatiques ont été montrés par les travaux de Sophie Marchand (2009)<sup>2</sup>. Face aux expériences de la décennie révolutionnaire, la période napoléonienne (encore plus dans sa phrase impériale) se signale par une « stagnation » dans l'expérimentation dramaturgique (FRANTZ 2004), qui va de pair avec une tentative de restauration des genres classiques (FAZIO 2011). Exception à cette tendance, la « comédie historique », nouveau genre pratiqué à l'époque par Alexandre Duval, Louis Népomucène Lemercier et Pierre-Louis Roederer. Elle représente un cas important de réflexion dramaturgique autour des différentes formes que la comédie a prises au fil du siècle précédent et, plus généralement, une tentative de renouveau du système générique qui se fonde sur l'observation des modèles classiques et étrangers, dans le but de créer un théâtre capable d'incarner la nouvelle vision du monde postrévolutionnaire (DE

SANTIS 2015). Sans négliger l'apport des formes plus traditionnelles de comédie qui caractérisent par exemple la production des petits-théâtres, je me concentrerai sur l'évolution des genres comiques entre Consulat et Restauration, et sur leur rapport à l'évolution des genres théâtraux entre Lumière et Romantisme.

## 1. Un répertoire presque entièrement comique ? Le cas de la « comédie historique »

Le goût de Napoléon pour la tragédie dite classique a été maintes fois souligné par la critique. De toute manière, même si le gouvernement encourage la création de tragédies suivant le modèle traditionnel national et la reprise des chefs-d'œuvre du répertoire de l'Ancien Régime – les premières souvent destinées à soutenir et à promouvoir les nouvelles idées politiques (JULIAN, DE SANTIS 2019 ; ASTBURY, FRANTZ, PERAZZOLO 2021), les seconds souvent soumis à des révisions et à des coupures pour éviter les applications monarchistes ou républicaines (SIVITER 2020) – dans le répertoire des pièces parisiennes, dans les théâtres officiels et surtout dans les petits-théâtres avant leur fermeture en 1807, d'un point de vue quantitatif le genre de Melpomène n'est pas le plus présent à l'affiche. En effet, entre les lois sur la liberté des théâtres (1791) de la période révolutionnaire et la réorganisation des salles sous Napoléon (PIVA 2020 ; YON 2012 : 39-53 ; BERTHIER 2014) – les projets des Registres de la Comédie-Française et le projet Rev.e le montrent de manière évidente<sup>3</sup> – le répertoire parisien est principalement marqué par une tendance à la représentation de pièces comiques de différentes natures, souvent mêlées de musique (SCHANG 2020), et encore plus souvent proches des formes de la farce, qui animaient aussi les planches des petits-théâtres (CHAUVEAU 1999 ; LENTZ 1999 ; WILD 2012 ; BRUSON 2012).

D'un point de vue quantitatif, le répertoire au début du siècle est donc essentiellement un répertoire comique, ou du moins c'est ainsi qu'il se présente. En regardant de près les pièces, en dépit d'un rappel à l'ordre remontant déjà au Directoire qui sonne la fin de l'anarchie générique révolutionnaire, on perçoit en effet le problème posé par l'identification de certaines œuvres et par leur situation entre le pôle comique et le pôle sérieux, en dépit de l'indication choisie dans le frontispice. À titre d'exemple, on pensera à la pièce à succès de Bouilly *L'Abbé de l'épée*, créée en 1799 à la Comédie-

Française et composée peu avant. Il s'agit, avec d'autres œuvres contemporaines moins réussies et anonymes – *Le Valet reconnaissant* (1796) et *Le Grand-Baillage* (1788) – d'un des premiers cas de « comédie historique »<sup>4</sup>. Conçue comme une célébration presque hagiographique du personnage-titre, la pièce met en scène à côté de l'abbé un jeune sourd-muet, qui joue un rôle où la langue des signes remplace la parole, mais dont la représentation s'éloignent du stéréotype comique du sourd ridicule forgé par la tradition d'Ancien Régime et toujours vivace pendant la Révolution. Le petit Théodore, interprété par l'actrice Van Hove, est ainsi inséré dans une intrigue complexe qui en développe l'épaisseur, même d'un point de vue psychologique (YON 2015 ; DE SANTIS 2019).

Plus proche en réalité du « biodrame » (JULIAN 2019) que des comédies historiques proprement dites, la pièce est définie sur la page de titre de l'édition imprimée comme une « comédie historique » et présentée par le manuscrit de théâtre comme un « drame historique », ce qui montre d'une part le caractère indéfini du genre, et d'autre part le caractère hybride d'une pièce comique à contenu sérieux<sup>5</sup>.

## 2. Mélange de tons ; mélange de genres

Les formes les plus complexes de comédie historique sont pourtant celles expérimentées par Duval et Lemerrier. En passant par un renouvellement esthétique du genre comique, les deux dramaturges s'intéressent aux rapports entre le théâtre, l'histoire et la société, et créent un genre capable d'expliquer, d'analyser et de critiquer le nouvel ordre politique. Dans ce but précis, ils cherchent une forme de comédie qui – en respectant apparemment les normes génériques – poursuit l'expérience de Mercier, « arrachant » ainsi à la tragédie l'apanage des sujets historiques (BONNET 1995), et révélant à travers le *sermo humilis* de la comédie les contradictions et les bassesses de l'histoire récente, la déception de la fin du rêve républicain.

Duval, après une jeunesse turbulente, débute comme comédien dans plusieurs salles (dont la Comédie-Française, où il joue également des rôles mineurs dans des tragédies) avant de se consacrer à l'écriture. Lemerrier, d'origine noble mais républicain convaincu, se consacre à la poésie dramatique depuis son plus jeune âge. Chez les deux auteurs, bien plus audacieux que Bouilly, la forme comique est un prétexte, comme dans le drame romantique, pour montrer « l'histoire et ses héros [...] sous leurs côtés

ridicules et plaisants » (GIRARDIN éd. 1853 : 181). Ils utilisent ainsi l'abaissement comique de l'histoire comme un instrument de dénonciation politique, ce qui vaut aux deux auteurs de nombreux problèmes avec la censure. Si Lemercier arrive à faire monter une partie de ses pièces, quoiqu'elles soient interdites rapidement, Duval se borne à publier son théâtre, qui n'est joué que très rarement (FRANTZ 2004).

La pièce qui fait éclater la mode des comédies historiques est justement *Pinto, ou la journée d'une conspiration* de Lemercier (1800), qui développe une réflexion sur la question de la légitimité du pouvoir des souverains<sup>6</sup>. À cette époque, Lemercier formule également la première ébauche de sa théorie de la comédie historique, un nouveau genre dont l'enjeu consisterait à « dépouiller une grande action de tout ornement poétique qui la déguise » et à « présenter des personnages parlant, agissant comme on le fait dans la vie »<sup>7</sup>. On reconnaît ici et dans d'autres commentaires de l'auteur, qui parle d'une « mise en action » de l'histoire, l'apport fondamental du théâtre des Lumières. Les réflexions de Lemercier sont proches de celles de Diderot, Mercier, Collé et notamment de Beaumarchais, dont il admet avoir tiré son inspiration, comme il le précise dans son recueil de *Comédies historiques* paru, comme celui de Roederer et un volume d'*Œuvres* de Duval, à la fin de 1827 :

Dans un cercle de personnes amies de la littérature et des beaux-arts, parmi lesquelles on distinguait l'esprit cultivé de l'aimable et belle duchesse d'Aiguillon, des dames de Lameth, Dumas, et de Larue, fille de l'ingénieur et hardi Beaumarchais, j'entendis affirmer que le *Mariage de Figaro* était la dernière innovation possible après tant de productions variées qu'avait fournies la fécondité des auteurs dramatiques. [...] Quoique jeune encore, mais ayant déjà donné au théâtre plusieurs pièces soumises aux formes classiques, j'osai m'élever contre le sentiment général et soutenir, contre la banalité de cette opinion, que l'imitation de la nature en tous ses modes était inépuisable, infinie. [...] Poussé à bout, j'acceptai la gageure assez étourdiment et m'engageai même à lire bientôt un ouvrage dramatique, soit en prose, soit en vers, formé d'éléments inconnus encore au théâtre.

(LEMERCIER 1827 : II)<sup>8</sup>

La contamination entre la matière tragique, qui décrit « les vertus et les crimes des rois et des héros », et le protocole comique, qui dépouille ces personnages « du faux appareil qui les couvre » (LEMERCIER 1827 : III)<sup>9</sup>, représente une expérience assez nouvelle pour l'époque, dont Lemercier revendique explicitement la paternité en 1800, mais sur laquelle il revient quelques années plus tard dans ses textes théoriques :

Malgré le soin que j'avais pris d'écarter de ma comédie toute espèce d'intérêt qui l'eût confondue avec le drame, et de tourner l'objet de toutes les scènes du côté plaisant, le

pathétique attaché aux situations trop fortes me contraignit de dévier de ma route, et fit quelquefois grimacer de trop près, par leur contraste, le ridicule et la pitié,  
(LEMERCIER 1817 : 416)

Écrit-il dans son *Cours de littérature générale*, tenu à l'Athénée sous l'Empire et publié entre 1816 et 1818. À la différence des dramaturges réformistes des Lumières, Lemerrier ne prône pas de manière explicite le mélange de tons : son expérience dramaturgique correspond à une tentative de rénover les genres à partir de la comédie classique, en opérant de l'intérieur du système esthétique du théâtre national, même si le basculement de la comédie vers le sérieux voire le tragique – dans la première version, la pièce se termine avec la mort du traître Vasconcellos – est bien clair à la critique de l'époque, qui juge *Pinto* comme un ouvrage inclassable<sup>10</sup>.

Si Lemerrier cherche dans les différentes formes de comédies préexistantes des modèles adaptées à son propos et essaie de cacher les violations des unités dans son *Pinto*, Roederer paraît moins prudent, et affirme avoir tiré son inspiration des expériences du Président Hénault sur la tragédie à sujet national<sup>11</sup>, ce qui semble déjà impliquer, sinon un mélange de genres, une certaine promiscuité entre comédie et tragédie<sup>12</sup>. En évoquant « le genre de Shakespeare » dans la préface de ses *Comédies historiques*, Roederer justifie la violation des unités dramatiques de sa pièce *Le Marguillier de Saint-Eustache* (1827 : IV), tout comme l'avait fait Lemerrier pour son *Christophe Colomb*, monté au Théâtre de l'Impératrice en 1809 et vite interdit, où les unités de temps et de lieu n'étaient pas simplement violées mais abolies, et, défini par l'auteur comme une « comédie shakespearienne » (LEMERCIER 2015). Un autre cas exemplaire est représenté par *Struensé, ou le Ministre d'État*, drame de jeunesse de Duval, ouvrage « bizarre »<sup>13</sup> publié seulement en 1827. D'inspiration schillérienne et shakespearienne avouée – l'auteur le précise dans la *Notice* – tout comme *Pinto* ou *Christophe Colomb*, la pièce ne respecte pas les unités et, sans être réellement comique, mêle le domestique et le tragique. Cette pièce inclassable au dénouement entièrement tragique concentre dans le domaine privé et dans l'espace fermé de la cour danoise les intrigues « domestiques » qui conduisent à la chute du personnage éponyme. Ce procédé permet de révéler le mouvement interne d'une conspiration, le côté le plus vile et humain des grands hommes d'État, problème qui est aussi au cœur des pièces de Lemerrier et Roederer.

En 1828, dans une étude consacrée au genre de la comédie historique, le journaliste et critique Marc Girardin analyse le rapport entre théâtre et politique dans la *polis*

grecque et dans le Paris moderne. Pour Girardin, si la comédie politique ancienne est le signe de la « liberté athénienne », la comédie historique moderne naît des « cendres de la politique », qu'on laisse « refroidir » jusqu'au moment où elle devient « histoire » (éd. 1853 : 182). C'est sans aucun doute ce rapport complexe à l'histoire et au politique qui est à l'origine de la disparition progressive de la comédie historique proprement dite du répertoire impérial.

Prodrome du drame romantique selon Truchet (1972 : LVIII), la comédie historique est un genre théâtral qui, une trentaine d'années avant *Cromwell*, mêle le sérieux et le comique, le sublime et le grotesque, et s'approprie les sujets historiques qui étaient principalement traités dans la tragédie – en dépit des ruptures introduites par le drame historique de Mercier et les genres révolutionnaires – à une époque où la critique officielle et le gouvernement encouragent le retour aux genres classiques (FAZIO 1993 : 47). Caractérisée par des dénouements ambigus et un registre stylistique plus familier que la tragédie, même lorsqu'elle est en vers, la comédie historique utilise les formes dramaturgiques de la comédie pour présenter l'histoire et le présent dans une dimension humaine et critique. Même si les tonalités dominantes sont le sérieux et le pathétique, le ridicule est souvent l'un des moteurs de l'action, ce qui contribue à une *demi-nutio* de l'Histoire et du politique. Cette transformation sérieuse de la comédie au début du XIX<sup>e</sup> siècle est le fruit de ce qu'on pourrait effectivement définir comme la pénétration d'un « sérieux bourgeois » qui érode le rire et le comique et les évacue progressivement du genre (FOUGERE : 2013).

En raison de son contenu polémique, lorsqu'elle est jouée au théâtre, la comédie historique est presque toujours victime de la censure et provoque des scandales dans la presse. *Pinto*, qui eut « la désapprobation de cinq régimes politiques » (PERRY in LEMERCIER 1976 : XXX), est emblématique de ce phénomène. *Édouard en Ecosse* de Duval, créée à la Comédie en 1802, montre la double condamnation – esthétique et politique – que subit le genre : elle est interdite à la seconde représentation et reprise uniquement en 1814, lorsque Duval définit explicitement sa comédie historique comme un « drame historique » (FRANTZ 2004). Aussi à la suite des scandales provoqués par Lemerancier et Duval sous le Consulat et l'Empire, l'étiquette générique de comédie historique se répand, et on trouve sous son nom d'autres pièces – élaborations de faits historiques ou bien traits biographiques dramatisés – qui ne présentent pas la complexité dramaturgique typique des exemples les plus réussis du genre. C'est le cas

des *Calvinistes* de Pigault Lebrun de 1801, comédie en un acte et à décor fixe, ou d'autres drames biographiques réalisées par Bouilly (BOUILLY 1996). Ces pièces sérieuses, tout comme la comédie shakespearienne de Lemercier sur Christophe Colomb créée en 1809 et vite interdite évoquée plus haut, sont toutes montées au Théâtre de l'Impératrice, salle utilisée pour les comédies depuis les décrets de 1806 et 1807 (PIVA 2020), ce qui contribue à la confusion générique.

Lors de la séance de l'Académie française du 4 avril 1820, Alexandre Duval propose une lecture publique de ses *Réflexions sur l'art de la comédie*, imprimées la même année chez l'éditeur parisien Ladvocat. Le discours de Duval suit le schéma typique des réflexions académiques et retrace l'histoire du genre depuis ses origines, afin d'en trouver les fondements. Les comédies grecques et latines représenteraient, selon la position traditionnelle de la critique académique, les germes d'un art que le classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle aurait perfectionné, et la farce, genre qui régna de la chute de l'Empire Romain au Moyen Âge et à la Renaissance, représenterait au contraire un exemple de la perversion de cet art. Ce n'est pas un hasard si, dans le vaste répertoire des farces et des pièces comiques de « mauvais goût » de l'époque, la seule œuvre qui soit sauvée est la *Farce de maître Patelin*, dans la mesure où celle-ci contiendrait déjà *in nuce* les éléments de la comédie du Grand Siècle, dont *Tartuffe* est traditionnellement l'exemple le plus abouti. Par ses positions conventionnelles, Duval semble ici se rapprocher des critiques tels que La Harpe ou Cailhava d'Estandoux, prônant effectivement un retour à l'ordre qui implique l'évacuation de tout élément étranger à la comédie dite « classique » (DUVAL 1820 : *passim*). Le même souhait avait déjà été formulé aussi en 1808 par le dramaturge Andrieux qui, dans la préface à son remaniement de la *Suite du menteur*, invite les auteurs et les directeurs de salles à revenir vers une comédie qui soit vraiment « comique » (ANDRIEUX éd. 1818 : 215).

Cependant, derrière la structure délibérément conventionnelle des *Réflexions* par lesquelles Duval répond aux exigences du discours académique – qui constitue d'ailleurs la section la plus courte du texte – l'auteur dissimule une réflexion beaucoup plus profonde sur la « crise » des genres comiques dans laquelle le théâtre français semble s'enliser depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, les sections centrales des *Réflexions* contiennent des positions beaucoup moins conventionnelles, qui modulent et reformulent les affirmations des premières pages.

Après cette sorte de concession au bon goût typique des académiciens français – parmi lesquels Duval siège depuis 1812 – le discours de l’auteur abandonne les thèmes purement esthétiques et se tourne vers une réflexion éthique sur la fonction sociale du médium théâtral : la problématique centrale du texte devient ainsi le rapport entre le théâtre, l’histoire et la politique, que Duval introduit à travers une critique féroce contre la censure dramatique. Les *Réflexions* sont en effet lues moins d’un mois après les admonestations du ministre de l’Intérieur Siméon, publiées dans le *Moniteur universel* (20 mars 1820), désavouant sectairement l’existence de toute forme de censure en France – l’État doit « tolérer toutes les opinions », à moins qu’elles ne soient contraires aux principes « de la morale, de la Religion, de la Charte et de la Monarchie » – et un an avant la réintroduction de la censure de la presse périodique par le second gouvernement Richelieu en juillet 1821 (CREMIEUX 1912).

Pour surmonter la crise des genres comiques, la comédie de mœurs a dû s’allier à l’Histoire : l’intérêt des dramaturges devait se porter non plus sur les « manières extérieures des hommes » mais, selon le paradigme de la comédie de Beaumarchais, sur les « passions » et les « formes de leur esprit ». Les *Réflexions* de Duval représentent à bien des égards le résumé théorique du nouveau genre. Si les comédies de Molière sont encore au répertoire – comme le précise Duval deux ans plus tard dans le paratexte de la *Jeunesse d’Henri IV* –

c’est qu’il [Molière] n’a pas voulu affaiblir le comique de son dialogue, et qu’il a préféré la raison à la règle. Afin d’ajouter encore à la bizarrerie de mon opinion, et me rendre tout-à-fait ridicule aux yeux de certaines personnes, je dirai que je préfère mille fois assister à la représentation du *Philinte* de Molière, qu’à celle du *Méchant*, pièce si vantée pour le style. Dans le premier ouvrage, je trouve la franchise de l’homme inspiré par la force de la raison ; et dans l’autre, tout le travail d’une satire péniblement comique. Je dirai plus encore, en prenant pour exemples nos grands tragiques ; c’est que tout en admirant la grâce et la beauté des vers de Racine, je préfère notre vieux Corneille qui, malgré les inégalités qui tiennent à son génie, s’élève par le seul mouvement de sa première verve jusqu’au sublime de son art.

(DUVAL 1822 : 76)

Entre la publication de la *Jeunesse d’Henri IV* en 1822 et la création de *L’Abbé de l’épée* en 1799, la comédie historique est souvent analysée dans la presse périodique, aussi bien lorsqu’une pièce portant ce sous-titre est montée, qu’à titre général. Je me bornerai maintenant à citer quelques exemples particulièrement significatifs de l’évolution des jugements et positions de la critique.

Au lendemain de la première de *Pinto*, la presse se montre partagée face à cette « pièce moitié sérieuse et moitié bouffonne » où l'auteur faisait « grimacer dans le même cadre la dignité de quelques grands personnages, et les lazzis de quelques tabarins », comme l'indique la *Décade* du 30 mars 1800. L'incapacité des critiques à classer une œuvre qui ne se conforme pas aux genres officiels est le premier signe du caractère novateur de la pièce, qui représente un tournant fondamental dans la transformation des genres comiques au tout début du siècle, contaminés par le sérieux et l'histoire. Alors que certains critiques continuent de condamner les comédies historiques en les présentant comme des abominations dramatiques, des créations hybrides et des pièces informes, d'autres sont capables d'entrevoir le potentiel de ce nouveau genre qui, en « mélange[ant] comique et tragique » accomplit tout seul sa « petite révolution théâtrale » (UBERSFELD 1994 : 92), bien qu'à une échelle plus réduite et sans les revendications explicites des dramaturges romantiques assumés.

### 3. Comédie (historique) et drame romantique

En 1813, dans *Les étrennes ou, Entretiens des morts sur les nouveautés littéraires*, Francis Edmond fait condamner le genre par Molière et Fabre d'Églantines, auteur d'une réécriture du *Misanthrope* pendant la Révolution :

Molière : La comédie historique n'était pas connue de mon temps. Nous laissons le domaine de l'histoire à la tragédie ; le nôtre est plus près de nous, dans la société.

Fabre d'Églantines : C'est la stérilité de quelques auteurs modernes qui a mis à la mode ce genre, tout au plus supportable au Vaudeville.

(EDMOND 1813 : 33)

Dans ses *Mélanges de littérature* parus en 1820, Nodier tend en revanche à accorder à la comédie historique un grand potentiel : les auteurs devraient même pousser plus loin leur expérimentation, en s'affranchissant, si nécessaire, des règles. Nodier souligne l'importance du genre dans le paysage dramatique contemporain et en reconnaît la difficulté intrinsèque. Sa description se révèle très valorisante pour les œuvres de Lemercier et Duval, condamnées pour leur forme irrégulière et leur contenu politique par la critique et la censure de leur temps :

Je le répète, la comédie historique est peut-être un genre utile et digne d'être cultivé ; mais si l'on a la hardiesse d'établir ce genre, il ne faut pas être téméraire à demi. Il faut

le créer comme les anciens l’eussent fait sans doute, libre de toute gêne, et c’est une entreprise qui demande l’autorité d’un grand talent.  
(NODIER 1820 : 377)

Nodier semble pressentir, comme le fera d’ici peu Stendhal de manière plus circonstancielle et convaincue, le potentiel que recèle ce genre.

Nous approchons de la fin de la période envisagée, et je voudrais conclure en revenant justement sur les positions de Stendhal au sujet du genre créé par Lemer cier et Duval au début de notre arc chronologique, et de manière plus générale sur sa vision du panorama dramatique de l’époque, largement dominé, comme nous avons pu le constater grâce aux recherches de Kate Astbury et Paola Perazzolo autour du répertoire, par le(s) genre(s) comique(s). Avant le triomphe romantique de la reprise de *Pinto* en 1834, quand la presse définit la pièce, malgré les réticences de son auteur, comme « le premier jalon planté sur la scène française par le Romantisme dramatique » (*La Quotidienne*, 22 novembre 1834), Stendhal fait déjà un véritable plaidoyer du genre de la comédie historique, expression d’une sensibilité moderne.

Stendhal définit *Pinto* comme une « comédie romantique », en affirmant également que la « tragédie nouvelle ressemblera beaucoup à *Pinto*, chef d’œuvre de Lemer cier », si supérieur à toutes les compositions tragiques régulières de l’auteur. Selon Stendhal, la comédie historique fait partie de ces dramaturgies qui, proches de l’esprit des spectateurs « dans l’état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances », sont capables de donner au public « le plus de plaisir possible » (STENDHAL 2006 : III, *passim*). Cette double définition – « tragédie nouvelle » et « comédie romantique » – et son ancrage net dans la modernité donnent un nouveau sens à l’indétermination générique relevée par les critiques de la fin du siècle des Lumières, et montrent à quel point la comédie a participé à la naissance du théâtre romantique et du drame historique en particulier. Comme l’observe Francesco Spandri, cette lecture de la comédie et du comique est également liée chez Stendhal à la « nécessité d’atténuer la satire et d’inventer un personnage ridicule et pathétique ; l’ambition d’une littérature qui, au-delà de la hiérarchie des styles, soit en mesure de jouer avec le sens et d’élargir le pouvoir de l’illusion de l’œuvre » (SPANDRI 2003 : 230).

Or si les opinions de Stendhal sur la comédie historique sont assez connues, en 1823 l’auteur du *Rose et le vert* essaie de démontrer l’apport de l’ensemble des genres comiques à l’évolution de la dramaturgie française, en revenant à d’autres productions,

dont celles du jeune Scribe, et à tout un fouillis de petites pièces comiques à la détermination générique incertaine :

Ce que la comédie de l'époque a de plus romantique, ce ne sont pas les grandes pièces en cinq actes, comme les *Deux Gendres* : qui est-ce qui se dépouille de ses biens aujourd'hui ? c'est tout simplement le *Solliciteur*, le *Ci-devant jeune homme* (imité du *Lord Ogleby* de Garrick), *Michel et Christine*, le *Chevalier de Canole*, *l'Étude du Procureur*, les *Calicots*, les *Chansons de Béranger*, etc. Le romantique dans le bouffon, c'est l'interrogatoire de *l'Esturgeon*, du charmant vaudeville de M. Arnault ; c'est *M. Beaufrils*. (STENDHAL 2006 : 300-301)

Cet ensemble de textes et de spectacles, qui fait de la comédie un genre plus que jamais variable et vivace au début du XIX<sup>e</sup> siècle, contribue de manière décisive à l'affirmation en littérature de la catégorie esthétique du grotesque, née, selon Stendhal « de la combinaison des contraires, du moins de leur tension » (SPANDRI 2003 : 43), et qui d'une part, « crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon », comme on le lira quatre ans plus tard dans la préface de *Cromwell* (HUGO 1963 : 418).

## Bibliographie

### Œuvres littéraires

ANDRIEUX F., *Œuvres*, Nepveu, Paris 1818

BOUILLY J.-N., *L'Abbé de l'épée*, comédie historique en cinq actes et en prose, André, Paris 1800

BOUILLY J.-N., *L'Abbé de l'épée*, drame historique en cinq actes et en prose, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, 1799, ms. 412

BOUILLY J.-N., *René-Descartes*, trait historique en deux actes et en prose, éd. M. Sajous D'Oria et J. Dhombres, Palomar, Bari 1996

DUVAL A., *Réflexions sur l'art de la comédie*, lues à l'Académie Française le 4 avril 1820, Ladvocat, Paris 1820

DUVAL A., *Struensé, ou le Ministre d'État*, in *Œuvres complètes*, Paris, Barba, 1827

EDMOND F., *Les étrennes : ou, Entretiens des morts sur les nouveautés littéraires, l'Académie française, le Conservatoire de musique, le Salon, les journaux et les spectacles, recueillis par un témoin auriculaire, revenu ces jours passés des enfers*, Dentu, Paris 1813

GIRARDIN M., *Essais de littérature et de morale*, nouvelle édition, revue par l'auteur, Charpentier, Paris 1853

HUGO V., *Théâtre complet*, éd. J. J. Thierry, J. Méléze, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1963, t. I

## Comique et comédie au début du XIX<sup>e</sup> siècle

- LEMERCIER N.-L., *Christophe Colomb*, éd. V. De Santis, Modern Humanities Research Association, London 2015
- LEMERCIER N.-L., *Comédies Historiques*, Dupont, Paris 1828 [1827]
- LEMERCIER N.-L., *Cours analytique de littérature générale*, Nepveu, Paris 1817-1818
- LEMERCIER N.-L., *Pinto, ou la Journée d'une conspiration*, comédie historique en cinq actes et en prose, Huet Charon, Paris 1800
- LEMERCIER N.-L., *Pinto, ou la Journée d'une conspiration*, éd. N. Perry, University of Exeter, Exeter 1976
- NODIER Ch., *Mélanges de littérature et de critique*, mis en ordre et publiés par A. Barginet, Raymond, Paris 1820
- PIGAULT LEBRUN G. C. A., *Les Calvinistes, ou Villars à Nismes*, comédie historique en un acte, en prose, André, Paris 1801,
- S.N., *Le Grand-Baillage*, comédie historique, en 3 actes et en prose, Rouen 8 mai 1788 ... qui a été sifflée par tous les bons citoyens, s.n., s.l. s.d (Paris, BNF 8- RF- 79371).
- S.N.<sup>1</sup>, *Le Valet reconnaissant*, comédie historique en un acte et en vers, de l'imprimerie de Baylis. Et se vend chez l'auteur, chez A. Dulau & Co., de Boffe, Boosey, Hookham, Londres 1796
- ROEDERER P.-L., *Comédies Historiques*, Lachevardière fils, Paris 1827
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, éd. M. Crouzet, Champion, Paris 2006
- TRUCHET, J. (éd.), *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1972, 2 t.

## Littérature secondaire

- ASTBURY K., FRANTZ P., PERAZZOLO P. (éd.), *Les masques de l'Empereur : Napoléon en spectacle*, *Revue italienne d'études françaises*, n. 11, 2021, en ligne : <http://journals.openedition.org/rief/8702>
- BERTHIER P., *Le théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Champion, Paris 2014
- BONNET J.-Cl. (éd.), *Louis-Sébastien Mercier : un hérétique en littérature*, Mercure de France, Paris 1995
- BRODERIE R., « Bizarre », « bizarrerie ». *De Constant à Proust*, ELLUG, Grenoble 2011
- BRUSON J.-M., *Théâtres romantiques à Paris*, Paris musées, « Collections du musée Carnavalet », Paris 2012
- CHAUVEAU Ph., *Les Théâtres parisiens disparus*, éd. de l'Amandier, Paris 1999
- CREMIEUX A., *La censure en 1820 et 1821*, Cornèly, Paris 1912
- DE SANTIS V. « 'Il ne faut pas s'attrister par ces petits détails, au dénouement'. *Pinto* de Lemerrier entre censure politique et réflexion esthétique », in F. Naugrette, S. Robardey-Eppstein

(éd.), *Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles)*, Classiques Garnier, Paris 2016, pp. 359-374

DE SANTIS V., « Un paradossò del visibile ? Il personaggio sordomuto nel teatro francese del Settecento », in M. Fazio et P. Frantz (éd.), *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, Artemide, Roma 2019, pp. 75-90

DE SANTIS V., *Le théâtre de Louis Lemercier entre Lumières et romantisme*, Classiques Garnier, Paris 2015

FAZIO M., *François-Joseph Talma. Le Théâtre et l'Histoire, de la Révolution à la Restauration*, CNRS Éditions, Paris 2011

FAZIO M., *Il Mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni, Roma 1992

FIORENTINO F., « La metamorfosi del comico », in *SigMa – Rivista di Letterature Comparete, Teatro e Arti dello Spettacolo*, n. 3, 2019, pp. 467-484, en ligne : <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/6585>.

FRANTZ P., « Le Théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », in J.-Cl. Bonnet (éd.), *L'Empire des Muses*, Belin, Paris 2004, pp. 173-197

FOUGÈRE, M.-A., « La crise du rire au XIX<sup>e</sup> siècle : autopsie d'un lieu commun » in A. VAILLANT et R. DE VILLENEUVE (éd.), *Le rire moderne*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2013, pp. 45-61

GOLDZINK J., *Comique et comédie au siècle des Lumières*, L'Harmattan, Paris 2000

IOTTI G., « Il comico e il patetico », in *SigMa – Rivista di Letterature Comparete, Teatro e Arti dello Spettacolo*, n. 3, 2019, pp. 447-465, en ligne : <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/6584>

JULIAN T., « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805) », in M. Fazio et P. Frantz (éd.), *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, Artemide, Roma 2019, pp. 61-73.

JULIAN T., DE SANTIS V. (éd.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution et l'Empire*, Classiques Garnier, Paris 2019

LENTZ T., *Le grand Consulat 1799 – 1804*, Fayard, Paris 1999

MARCHAND S., *Théâtre et pathétique au XVIII<sup>e</sup> siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Champion, Paris 2009

PIVA F., « Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire », *Studi Francesi*, n° 191, 2020, II, pp. 258-268

Comique et comédie au début du XIX<sup>e</sup> siècle

- SCHANG-NORBELLY M.-C., « L'Opéra-comique sous l'Empire : un spectacle apolitique ? Le cas des *Deux journées* de Bouilly et Cherubini », *Studi Francesi*, n° 191 2020, II, pp. 361-370
- SPANDRI F., *L'« Art de komiquer ». Comédie, théâtralité et jeu chez Stendhal*, Champion, Paris 2003
- SIVITER C., *Tragedy and Nation in the Age of Napoleon*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford 2020
- UBERSFELD A., *Le drame romantique*, Belin, Paris 1994
- WILD N., *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, Symétrie, Lyon 2012
- YON J.-Cl., « L'Abbé de l'Épée de Bouilly. Les sourds-muets sur scène au XIX<sup>e</sup> siècle », in I. Moin-drot et N. Coutelet (éd.), *L'alterité en spectacle. 1789-1918*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2015, pp.163-173.
- YON J.-Cl., *Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Aubier, Paris 2012
- YVERNAULT V., *Figaromania. Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Hermann, « Savoir lettres », Paris 2020

Ressources en ligne

Registres de la Comédie-Française, <https://www.cregisters.org/#/>

Marie Sklodowska Curie research fellowship : « REV.E: Revolution and Empire. Evolution of the dramatic art and cultural policies between the end of French Revolution and the Imperial Era », <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/currentprojects/reve/>

---

<sup>1</sup> Ici comme ailleurs dans l'article, sauf indication différente, c'est moi qui traduis.

<sup>2</sup> Voir aussi GOLDZINK 2000.

<sup>3</sup> Voir <https://www.cregisters.org/#/> et Marie Sklodowska Curie research fellowship : « REV.E: Revolution and Empire. Evolution of the dramatic art and cultural policies between the end of French Revolution and the Imperial Era », <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/currentprojects/reve/>

<sup>4</sup> Voir *infra*.

<sup>5</sup> Cf. l'édition de J.-N. Bouilly, *L'Abbé de l'Épée*, comédie historique en cinq actes, André, Paris 1800 (c'est l'édition avouée par l'auteur) et le manuscrit conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, ms 412.

<sup>6</sup> La fable de *Pinto* est tirée de *L'Histoire de la conjuration de Portugal* de l'Abbé de Vertot (1689) et se concentre sur la révolution portugaise de 1640, se terminant avec le couronnement de Jean IV de Portugal au bout de près de soixante ans de domination espagnole. La pièce est jouée en avril 1800, sa conception remonte à 1798.

<sup>7</sup> Article de Lemer cier paru dans *La Décade philosophique, littéraire et politique*, III<sup>e</sup> trimestre, germinal, floral, prairial.

<sup>8</sup> Quoique la page de titre indique l'année 1828, les *Comédies historiques* ont été publiées le 19 décembre 1827, soit quatorze jours après la *Préface* de Cromwell, voir *Bibliographie de la France*, année 1827, n° 7549, p. 1042, entrée 7908. Sur la réception de Beaumarchais entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, voir YVERNAULT 2020.

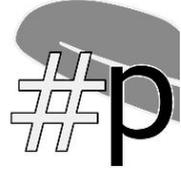
<sup>9</sup> On reconnaît bien ici l'héritage de *La partie de chasse d'Henri IV* de Collé, où il s'agissait justement de montrer les héros « en déshabillé ».

<sup>10</sup> Lemercier atténue cet aspect dans les versions plus tardives, en modifiant le dénouement ; sur le texte, ses changements et sa réception entre 1800 et 1834, voir DE SANTIS 2016.

<sup>11</sup> « Ce que le président Hénault a tenté pour les événements tragiques, pourquoi ne l'essaierait-on pour les faits comiques ? L'histoire n'est-elle pas un mélange des uns et des autres ? » (ROEDERER 1827 : VII)

<sup>12</sup> En 1800, dans un article paru dans le *Journal de Paris* (5 avril), Roederer avait en revanche condamné le « mélange des genres » caractérisant la conception de *Pinto*.

<sup>13</sup> D'abord compris dans un sens péjoratif, le terme « bizarre », souvent utilisé pour définir les comédies historiques, indique, surtout depuis le romantisme, une catégorie esthétique appréciée par les auteurs et les critiques (BRODERIE 2011).



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

## **Tragédie et politique sous le Consulat et l'Empire : distance tragique et problématisation du présent**

Dario Maria Nicolosi

### **Per citare l'articolo**

Dario Maria NICOLOSI, « Tragédie et politique sous le Consulat et l'Empire : distance tragique et problématisation du présent », *Publifarum*, 37, 2022, p. 25-46.

## Résumé

Dans les analyses de la tragédie du Consulat et de l'Empire, la critique rappelle souvent le rôle qui assume le théâtre dans l'orientation de l'opinion publique : il devient un moyen de célébration propagandiste de la puissance de Napoléon et un instrument privilégié de diffusion des modèles politiques, éthiques, sociaux de la nouvelle France en construction, après la Révolution. Le but de cet article est de nuancer cette interprétation : en raison de ses règles poétiques et des attentes des spectateurs, la tragédie se situe à l'égard de la réalité de manière critique et problématique, sublimant ses conflits idéologiques. Si les tragédies s'inspirent nécessairement à la période exceptionnelle de leurs compositions, cependant elles ne s'y rapportent pas de manière référentielle, mais elles préfèrent au contraire questionner l'actualité et faire émerger ses apories radicales.

## Abstract

When critics analyze French tragedy of the Consulate and the Empire eras, they often recall the role played by the theater as a way to influence the public opinion: plays became a vector of propaganda, to celebrate Napoleon's power, and an instrument used to disseminate the political, ethical and social models of the new France after the Revolution. The purpose of this article is to redefine this interpretation: because of poetic rules and the expectations of the audience, tragedy criticizes and problematizes reality, sublimating its ideological conflicts. If the tragedies are necessarily inspired by the events of the time in which they are written, they do not relate to them in a referential way. On the contrary, they question the present times and bring out their radical aporias.

Dans les analyses de la tragédie de l'époque napoléonienne, on rappelle souvent l'importance que le théâtre était supposé assumer dans l'orientation de l'opinion publique et le rôle éducatif que le pouvoir lui confie. En particulier, le genre tragique deviendrait un instrument de diffusion des modèles politiques et sociaux de la France en reconstruction après le traumatisme de la Révolution (SIVITER 2020), mais aussi un moyen de célébration et de propagande de la puissance de Napoléon.

Ces observations sont justes. D'abord, le théâtre occupe une place importante dans l'action politique de Napoléon : en accord avec le désir de réglementation et de contrôle de la vie théâtrale déjà apparu sous le Directoire en réaction à la libération

révolutionnaire des théâtres de 1791 (KRAKOVITCH 2008), Bonaparte s'intéresse à la réorganisation des scènes parisiennes dès la période consulaire, renforçant progressivement sous l'Empire la censure et les prérogatives du gouvernement en matière de théâtre à force de décrets toujours plus contraignants (KRAKOVITCH 1992, YON 2012 : 39-53 ; BERTHIER 2014 ; PIVA 2020). Même lorsqu'une pièce ne participe pas directement à la célébration du monde napoléonien, il est donc évident qu'on ne pouvait entendre aucune critique politique dans ce qui était joué à la Comédie-Française, les auteurs étant conscients des limites qui leur sont imposées et les censeurs vigilant sur les contenus présentés aux spectateurs.

De même, il ne faut pas oublier la posture traditionnelle des dramaturges français qui, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle en réaction aux critiques religieuses de la moralité du théâtre, et davantage encore au XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant la Révolution, ont attribué au théâtre une valeur didactique, pour sa capacité de présenter et exemplifier des modèles éthiques. Si dans son *Du Théâtre* Louis-Sébastien Mercier donne peut-être la formulation la plus explicite et cohérente de cette exigence sociale (MERCIER 1773), c'est pendant la période révolutionnaire que cette utopie éducative s'est affirmée le plus nettement, dans les textes critiques, préfaces, journaux, délibérations des assemblées révolutionnaires (TARIN 1997, POIRSON 2008). Après cette « démocratisation » de la parole poétique et malgré les tentatives de retour à l'ordre du Directoire (CHAPPEY et al. 2014), cet « engagement » politique et poétique, qui assumera toujours plus la forme d'un « sacerdoce laïque » pour les écrivains (BÉNICHOU 1973, DECOT e SIVITER 2022), se retrouve aussi dans la période napoléonienne, où les auteurs se présentent en tant que diffuseurs de modèles idéologiques et culturels moraux et vertueux.

Enfin, il est évident que la rapidité et l'ampleur des bouleversements sociaux et politiques contemporains ne pouvaient que rentrer avec force dans le jeu dialectique propre à tout événement théâtral, entre pièce, scène et public. En raison de sa nature de phénomène collectif (et, donc, politique) – et davantage au XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant la Révolution où la séparation entre scène et salle s'estompe en faveur d'une participation active du public au déroulement de la séance théâtrale (RAVEL 1999) – la construction du « sens » d'une représentation est nécessairement influencée par les bouleversements de l'actualité et par leurs effets sur les opinions et les sentiments du public (BOURDIN 2008). L'intensification de la pratique des « applications », c'est-à-dire la réinterprétation, opérée par les spectateurs et des journalistes, des histoires et

des maximes tragiques à la lumière des événements contemporains (PLAGNOL-DIÉVAL 2022), nous confirme en effet que le rapport entre fiction scénique et actualité était immédiatement perçu : les institutions de l'époque<sup>1</sup> n'ont pas manqué de les relever et de les condamner.

Néanmoins, sans vouloir nier l'impact important de tous ces éléments dans la conception et dans la réalisation des pièces tragiques pendant la période napoléonienne, le but de cet article est d'essayer de questionner quelques conclusions que la critique littéraire en tire dans ses exégèses, de manière peut-être trop nette. À la lumière de ces constats, on se limite en effet à interpréter ces tragédies comme une transposition de l'actualité, destinée à exalter la figure de Bonaparte, puis de Napoléon et à célébrer ses victoires ; elles seraient seulement l'incarnation d'une idéologie politique ou morale, et elles seraient censurées lorsqu'elles ne la servent pas ; les analyses peuvent se contenter de saisir leur dimension référentielle et leur position par rapport aux événements contemporains.

On se propose de nuancer cette attitude critique à travers l'examen de quelques-uns des postulats qui la fondent. Du fait de ses codes et des attentes génériques qui lui sont liées, la tragédie permet d'aborder la réalité de manière plus complexe, la multiplicité de ses conflits et de ses positions s'offrant comme terrain de questionnement du réel, comme une manière de le problématiser. D'une part si les thèmes évoqués ont un rapport direct avec le monde contemporain, le texte ne prend pas de positionnement univoque à son égard ; d'autre part, si l'ici et le maintenant de la scène influencent de manière décisive la réception du public, qui y projette sa perception de l'actualité la plus récente, il ne s'agit que de l'activation d'une interprétation potentielle de l'œuvre. Sans minimiser ou nier l'importance du présent dans la conception et dans la réception des tragédies de l'époque, on peut examiner leur capacité à l'interroger et à donner voix aux doutes qui hantent la pensée collective.

Pour ce faire, il faut donc d'abord s'interroger sur la spécificité de l'écriture tragique, sur les effets de ses contraintes génériques dans le rapport qui s'instaure entre scène et public ; une fois définie cette relation, il faut se demander si le genre tragique permet d'exprimer les contenus idéologiques univoques et transparents que supposent le didactisme ou la propagande ; on vérifiera ces hypothèses dans deux tragédies de l'époque, choisies en raison de leur fortune différente : le *Charlemagne* de Louis-Népomucène Lemercier, tragédie composée en 1801 mais qui sera représentée en 1816 à

cause de différends entre l'auteur et Napoléon, et l'*Hector* de Luce de Lancival, créée au Théâtre-Français en 1809 et qui est l'un des plus grands succès de la période napoléonienne.

## Les « règles du théâtre » tragique

Avant de définir ce qu'est une tragédie, il faut se demander si cette étiquette de genre s'avère pertinente à l'époque qui nous concerne. Pendant la Révolution, et malgré la libération des théâtres et la naissance de nombreuses nouvelles typologies de pièces qui perturbent les classifications rigides d'Ancien Régime, le système d'attribution générique semble maintenir sa structure (FRANTZ 1991) ; les critères constitutifs des genres se maintiennent pendant la période napoléonienne, qui se caractérise par un retour à l'ordre dans les arts de la scène et par le respect des formules génériques et des distinctions stylistiques héritées de l'Ancien Régime : il fallait inscrire la tragédie de l'époque consulaire et impériale dans la tradition du grand théâtre français du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle (SIVITER 2020). Comme Benjamin Constant nous rappelle dans *De la Guerre de Trente ans*, la célébration de l'Empire passait explicitement par une récupération du modèle dramaturgique de la France absolutiste de Louis XIV :

Bonaparte aimait la discipline partout, dans l'administration, dans l'armée, dans les écrivains, et la soumission de ces derniers n'était ni la moins prompte ni la moins empressée. Ce qui était dans le chef une faiblesse, funeste à la France et à lui-même, je veux dire le désir d'imiter Louis XIV, comme si ce n'eut pas été descendre au lieu de monter, était, dans les lettrés qui aspiraient à ses faveurs une complaisance intéressée à la fois et vaniteuse ; car en obéissant au nouveau Louis XIV, ils se croyaient les égaux des grands hommes qui avaient encensé l'ancien. De la sorte, les règles du théâtre, comme l'étiquette de la cour, paraissent partie obligée du cortège impérial. (CONSTANT 1829a : 915-916)

Au-delà de la confirmation de la persistance d'une inscription générique « forte » pour la tragédie, Constant note que l'écriture tragique se redéfinit autour de la récupération programmatique des « règles du théâtre » du XVII<sup>e</sup> siècle, que la critique littéraire appelle aujourd'hui couramment « classiques ».

On n'entrera pas dans le débat critique concernant cette catégorie littéraire, dont il a été montré l'invention tardive et la signification différente par rapport à aujourd'hui (SIVITER 2019, 2020) ; pas plus qu'on ne rappellera une liste de préceptes poétiques

(les unités, la vraisemblance, etc.) qui devraient définir « l'essence » d'une tragédie, la nature mouvante et contradictoire de ces normes étant un fait avéré dès leur conception au XVII<sup>e</sup> siècle (FORESTIER 2010). De manière plus générale, il faut aussi se rappeler que, même dans le cadre d'une poétique prescriptive forte comme la dramaturgie française néo-aristotélicienne, une œuvre littéraire n'est jamais une simple application de règles fixes et abstraites, mais elle naît de l'équilibre dynamique entre la norme générique et son dépassement ; et cela davantage au XVIII<sup>e</sup> siècle, où l'évolution de la sensibilité et des goûts des auteurs et des lecteurs/spectateurs le long du siècle entraîne, en diachronie, des transformations stylistiques profondes (PERCHELLET 2004). Toute réflexion sur la fidélité d'une tragédie aux « règles du théâtre » serait donc partielle et obligée à faire face à un nombre élevé d'exceptions.

Néanmoins, dès lors qu'il s'agit de la tragédie, le genre dramatique considéré le plus noble, objet de théorisations fréquentes, promu par les institutions politiques et culturelles, apogée de la tradition littéraire française, il semble possible de supposer que la tension toujours existante entre le modèle théorique et une œuvre concrète atteint une puissance considérable et joue un rôle fondamental dans la composition d'une pièce et dans la définition des attentes d'un spectateur qui se rend au théâtre. Et cela davantage pendant la période napoléonienne, où nous assistons aux premières conceptualisations du « classique », dans le but politique explicite de créer un canon « national » auquel faire référence (SIVITER 2020 : 21-27). Plutôt que rechercher la conformité d'une œuvre à telle ou telle norme poétique particulière, il est possible alors d'analyser les discours qui se développent autour de la tragédie « classique » et la *perception* de ce que sont ses traits fondamentaux, qui orientent sa composition, sa représentation et sa réception. Le résultat du retour à l'ordre décrit par Constant serait à concevoir moins à la lumière du respect des « règles du théâtre », que par la recherche d'effets esthétiques particuliers qu'on considérerait comme propres au genre tragique.

Pour ces raisons, il est donc légitime de laisser de côté les approches les plus explicitement poétiques et prescriptives, telles que celles du *Lycée* de Jean-François La Harpe (1798-1804), et de s'intéresser plutôt aux observations d'autres écrivains comme Stendhal, Benjamin Constant ou Mme de Staël qui, dénonçant les défauts qu'ils relèvent dans la dramaturgie tragique précédente et contemporaine et proposant de la renouveler, nous présentent les traits fondamentaux qui la caractérisent. Leurs

réflexions sont d'ailleurs d'autant plus significatives que, malgré les évolutions ultérieures du genre tragique pendant la période de la Restauration (MELAI 2015), elles reprennent des critiques déjà avancées au XVIII<sup>e</sup> siècle par d'autres dramaturges, comme Beaumarchais dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) ou Mercier dans *Du Théâtre* (1773), signe de la persistance d'une « idée » de tragédie héritée du siècle précédent et qui demeure sous-jacente aux nouvelles créations.

La critique stendhalienne des tragédies « classiques » est bien connue : l'obsolescence de l'alexandrin qui empêche la représentation du vrai ; la nature artificielle des unités de temps et de lieu ; l'adoption d'un style épique et non pas dramatique ; la présence de héros conventionnels (STENDHAL 1823). Pour Stendhal, tous ces éléments manifestent trop hardiment la nature fictionnelle de la scène tragique, le plaisir esthétique étant au contraire lié aux « moments d'illusion complète » qu'on retrouve, à son avis, plus dans Shakespeare que dans Racine (STENDHAL 1823 : 18-19). Le spectateur peut être transporté à l'intérieur de l'univers fictif de la pièce seulement si ce qui se passe sur scène « l'intéresse vivement », et seul ce qu'il connaît et reconnaît comme authentique peut le faire « pleurer et frémir ». Finalement, il faudrait apprécier la capacité de Shakespeare « [à] étudier le monde au milieu duquel nous vivons » (IBID. : 45-46) ; garantissant une commensurabilité entre scène et spectateur, ce dernier serait poussé à s'abandonner à l'illusion car il y retrouve ses idées et ses sentiments.

Les réflexions sur l'art tragique de Benjamin Constant, dont nous retrouvons un premier aperçu dans l'introduction à son *Wallstein* (CONSTANT 1809), ne s'écartent guère du même point de vue. Louant le niveau atteint par les Français dans la représentation des passions, Constant souligne les limites de ce système, qui consisteraient dans la perception, de la part du spectateur et « par je ne sais pas quel instinct », que le héros ne soit « pas un personnage historique, mais un héros factice, une créature d'invention » ; si la cohérence interne à la représentation d'une seule passion permet « des effets plus constamment tragiques », c'est la « vérité [qui] y perd » (CONSTANT 1829a : 903). C'est à nouveau la perception de la nature fictionnelle de la représentation théâtrale qui freine l'identification du spectateur.

Constant propose alors une nouvelle forme originale de tragédie, celle de « l'action de la société sur les passions et les caractères [...] qui décide de la manière dont la force morale de l'homme s'agite et se déploie » (CONSTANT 1829b : 943-944) : la réaction des personnages au joug de la société que tout homme subit serait le nouveau sujet

de prédilection de la tragédie, et justement afin d'affaiblir la perception d'un écart entre représentation et spectateur. Dans cette tragédie nouvelle, il sera en effet nécessaire d'éviter « un état de société dans lequel l'espèce humaine ne puisse absolument jamais se trouver », et il faudra situer « l'homme dans [les] situations dans lesquelles l'ordre social le place, et qu'il ait à craindre ou à désirer » ; finalement, il faut « que ces situations tiennent par quelque côté à celles où il peut se trouver » (IBID. : 945). La tragédie de la société apparaîtra donc plus vraie parce qu'elle racontera aux spectateurs leur condition.

Enfin, nous connaissons l'enthousiasme de Mme de Staël pour Shakespeare dans *De la Littérature* : sa dramaturgie assume dans le traité le rôle de repoussoir du système tragique français. Parmi ces différences, il y en a une qui s'avère constitutive :

Un sentiment que Shakespeare seul a su rendre théâtral, c'est la pitié, sans aucun mélange d'admiration pour celui qui souffre, la pitié pour un être insignifiant et quelquefois même méprisable. Il faut un talent infini, pour transporter ce sentiment, de la vie au théâtre, en lui conservant toute sa force ; mais quand on y est parvenu, l'effet qu'il produit est d'une plus grande vérité que tout autre : ce n'est pas au grand homme, c'est à l'homme que l'on s'intéresse ; l'on n'est point alors ému par des sentiments qui sont quelque fois de convention tragique, mais par une impression tellement rapprochée des impressions de la vie, que l'illusion en est plus grande. Lors même que Shakespeare représente des personnages dont la destinée a été illustre, il intéresse ses spectateurs à eux par des sentiments purement naturels. Les circonstances sont grandes ; mais l'homme diffère moins des autres hommes que dans nos tragédies. Shakespeare vous fait pénétrer intimement dans la gloire qu'il vous peint ; vous passez, en l'écoutant, par toutes les nuances, par toutes les gradations qui mènent à l'héroïsme, et votre âme arrive à cette hauteur sans être sortie d'elle-même. (DE STAËL 1800 : 218-219).

Mme de Staël relève donc que, en raison de son « degré d'héroïsme pour ainsi dire indispensable à la noblesse », la tragédie classique représente « nécessairement une nature de convention » qui est préjudiciable à l'intérêt (IBID. : 282). Au contraire, Shakespeare est *naturel* et *intéressant* parce que nous nous reconnaissons dans sa représentation de l'humain. C'est d'ailleurs pour sa capacité à nous émouvoir et à nous parler de nous-même que Mme de Staël préfère Voltaire à Racine : « dans ses pièces, les sentiments sont plus pénétrants, la passion est peinte avec plus d'abandon, et les mœurs théâtrales sont plus rapprochées de la vérité », puisque « les sentiments, les situations, les caractères que Voltaire représente, tiennent de plus près à nos souvenirs » et il est capable de « retracer nos propres affections à nos pensées » (IBID. : 288-

289). Finalement, une tragédie devrait se signaler par des « pensées qui rappellent, de quelque manière, aux hommes ce qui leur est commun à tous » (IBIDEM).

Les trois auteurs semblent donc insister sur le fait que, la tragédie « selon les règles » faillit dans la représentation de l'homme, voire *de nous*, car elle donne une image conventionnelle de l'humanité héroïque qui, trop « distante », *ne nous parle pas*. Cette perception, lors de la représentation, de cet écart avec l'univers de la scène est un trait typique de la tragédie « classique » qui, en adoptant une définition de Christian Biet, se fonde constitutivement sur une « esthétique de la distance » (BIET 2010). En effet, à travers ses règles poétiques (le choix de sujets anciens et « de grande résonance », la construction du caractère de ses personnages nobles, l'éloignement temporel et spatial, la contrainte du vers) ainsi que grâce à ses pratiques de mise en scène (absence de « mimétisme scénique » et effet d'abstraction dans les costumes, dans le jeu, dans la déclamation, dans le décor), le genre tragique rappelle constamment la nature fictionnelle de ses univers créés sur scène (NICOLSI 2020). Et bien que la tragédie du XVIII<sup>e</sup> siècle tende à rechercher un mimétisme plus fort en ce qui concerne, par exemple, l'espace scénique ou la pratique de jeu (FRANTZ 1998 ; BRET-VITTOZ 2008), Stendhal, Constant, De Staël remarquent que, encore au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'étrangeté du genre à toute « proximité » en représente une caractéristique fondamentale.

Cette prise de distance du réel n'est pas toutefois à considérer seulement comme un obstacle : si une tragédie nouvelle réussit à *nous concerner*, elle reste envisageable et nécessaire en raison des effets qui dérivent de son processus d'ennoblissement. Évidemment, il faut que, comme fait par Voltaire selon Mme de Staël, les valeurs sous-entendues à la tragédie s'éloignent des modèles d'Ancien Régime pour se rapprocher à celles de l'homme nouveau sorti des Lumières, avec sa nouvelle « vérité » ; mais même s'il peut entraver l'identification, l'éloignement assume une fonction qui s'avère utile et à rechercher, comme elle le rappelle encore dans *De l'Allemagne* :

À force d'esprit Shakespeare refroidit souvent l'action, et les Français s'entendent beaucoup mieux à peindre les personnages ainsi que les décorations, avec ces grands traits qui font *effet à distance*. (DE STAËL 1813 : 326)

Si l'affichage constant d'un écart entre scène et public est donc considérée trait fondamental du genre, il faut maintenant réfléchir sur ses potentialités idéologiques et esthétiques.

## Les valeurs de la distance : une allusion au présent ?

### Les « applications »

Conformément à ses présupposés, lorsque la critique littéraire s'interroge sur les choix des sujets tragiques pendant le Consulat et l'Empire – l'une des manières les plus évidentes à travers laquelle la « prise de distance » tragique se manifeste et la seule dont il sera question dans cet article – elle l'interprète souvent comme une manière de faire allusion, de manière détournée, à l'actualité politique. L'éloignement dans l'espace et dans le temps permettrait soit d'avancer des critiques à l'Empereur, promptement découvertes et censurées, soit de l'encenser en faisant référence à des exemples glorieux de l'antiquité, en mythifiant le présent à travers sa comparaison à des événements et à des personnages légendaires. Les applications du public lors de la représentation confirmeraient que la tragédie avait alors tendance à se caractériser par un certain degré de transparence, la superposition entre scène et monde apparaissant claire. Toutefois, les réactions de l'époque aux deux tragédies dont il s'agit dans cet article, et reportées dans deux études récentes, semblent désavouer cette lecture.

Par rapport au *Charlemagne* de Lemercier, qui ne sera créée à la Comédie-Française qu'en 1816, Vincenzo De Santis et Pierre Frantz rappellent par exemple que

une partie du public prend en effet la pièce pour un hommage nostalgique à l'Empereur, une autre partie comme une attaque à la monarchie restaurée – d'où les interventions de la censure –, une troisième partie, formée surtout par des bonapartistes, voit dans la tragédie une attaque voilée dirigée contre le successeur de Charlemagne. (DE SANTIS-FRANTZ 2021)

Le « message » de la pièce semble donc ambigu : qu'en 1801 le choix de Lemercier de mettre en scène Charlemagne soit dû à l'actualité et à l'affirmation de Napoléon en tant que personnage prééminent de la politique française, c'est certain ; mais les interprétations variables que le public donne de l'œuvre ne nous permettent pas de cerner le positionnement de la pièce par rapport à la figure de l'Empereur. Clare Siviter a montré comment la nature « propagandiste » de *Hector* de Luce de Lancival, l'une des pièces les plus aimées par Napoléon et l'un des plus grands succès de l'époque impériale, doit être revue (SIVITER 2020 : 137-149) : le fait même que l'Empereur ait

Tragédie et politique sous le Consulat et l'Empire

été cerné sous le voile du pieux Hector en 1809 et, à l'opposé, dans la figure d'Achille revenant au combat en 1815, nous suggère que l'« application » ne représente qu'une virtualité de l'œuvre, une attribution de signification réalisée lors de la représentation dont toutefois les contours ne sont pas définis au préalable. Nous retrouvons d'ailleurs cette plurivocité d'interprétations dans d'autres tragédies de la Révolution : le cas le plus connu est sûrement celui du *Timoléon* de Marie-Joseph Chénier, qui a été interprété, selon les regards tendancieux du public, à la fois comme pièce pro- ou antijacobine avant et après Thermidor (AMBRUS 2019).

Si donc, de manière générale et comme pour toute œuvre littéraire, la composition des tragédies de la période ne peut que se ressentir du contexte de l'époque et de ses prodigieux changements socio-politiques, la pratique des applications semble finalement une amplification, due elle aussi à l'urgence des bouleversements historiques contemporains, du renouvellement du sens qui, à théâtre, s'opère toujours à chaque nouvelle représentation. Mais la variabilité des interprétations confirme que l'incontestable émergence *du* politique qui nourrit ces pièces n'implique pas qu'elles se limitent à devenir porte-paroles *d'une* position politique.

Or, sans vouloir éteindre cette lecture à d'autres genre théâtraux, régis par des conventions poétiques et par des horizons d'attente différents, l'hypothèse selon laquelle la prise de distance tragique permet surtout de transmettre, de manière détournée, un point de vue sur l'actualité semble donc à nuancer, car l'immédiateté de ces rapprochements apparaît souvent sujette à caution. Revenons alors au processus d'ennoblissement que Mme de Staël et Constant associent à l'éloignement tragique, et évaluons ses implications.

## Les valeurs de la distance : la problématisation du Charlemagne de Lemer cier

Comme le démontre Thomas Pavel, grâce à la distance imposée par ses codes, les tragédies « classiques » obtenaient un statut exceptionnel d'exemplarité et de moralité car

Éloignée à la fois de la misère du quotidien et de l'agitation de l'action, la scène tragique s'offrait au spectateur comme une allégorie de la conscience morale équidistante de soi

et du monde, libérée du poids des instincts et éclairée sur les maximes qui gouvernent sa conduite. (PAVEL 1996 : 160)

Il en ensuit que, si dans toute littérature mimétique la diversité des perspectives des personnages constitue en soi une transposition de la multiplicité des interprétations possibles du Réel, l'éloignement tragique donne à cette plurivocité une dimension extraordinaire ; les conflits idéologiques et éthiques sous-jacents à l'intrigue assument une vraie puissance euristique, car ils se déroulent sans restriction dans des espaces logiques abstraits (AUERBACH 1968, REGNAULT 1996) et sont véhiculés par des personnages qui se font porteurs de passions figées et totalisantes (FORESTIER 2010). Posant un obstacle à l'identification, la perception constante d'un écart médiatise le jugement éthique ; la distance permet à la tragédie de ne pas trouver obligatoirement une résolution efficace à ses contrastes, tandis que les exploits des héros et leurs passions démesurées brouillent les attentes des spectateurs et perturbent en profondeur le système de valeurs partagé, qui en résulte remis en question (BIET 2002).

S'il y a donc un rapport entre tragédie et actualité, il ne se concrétise pas dans une prise de position politique ou idéologique, mais prend la forme d'une problématisation, d'un questionnement que la transposition tragique aiguise et relance avec force. L'analyse du *Charlemagne* de Lemercier semble confirmer cette hypothèse. L'histoire de sa censure est connue, mais elle ne nous dit pas grand-chose sur son parti pris politique. En effet, Vincenzo De Santis nous rappelle que la raison principale pour laquelle la pièce, acceptée à la Comédie-Française en 1801, ne fut donnée qu'en 1816 est à rechercher dans un différend entre l'écrivain et Bonaparte, qui avait demandé de terminer la tragédie avec le sacre de l'Empereur des Francs, suggérant sa montée ultime au pouvoir. Le refus de Lemercier de se plier à cet encensement gratuit causera la rupture entre les deux, qui se consommera de manière définitive à partir de 1804, jusqu'à l'écrivain croyant encore dans la figure d'un « Napoléon héros fondateur d'un nouvel ordre libertaire » (DE SANTIS 2015 : 93-94). Si l'on ajoute que Lemercier rappelle que, malgré son dénouement, il avait dû s'opposer personnellement à la représentation, car « l'ordre de la faire paraître, telle qu'on l'a vue » avait été donné (LEMERCIER 1816 : XV), il est donc possible d'arguer que cette comparaison avec Charlemagne était considérée acceptable par la censure et par le pouvoir. Clare Siviter a récemment remis en cause ce récit de Lemercier : en raison de l'absence de preuves factuelles d'une demande de changement par Napoléon, l'absence de représentations jusqu'à 1816

pourrait en effet avoir été exploitée a posteriori par l'écrivain afin de se peindre en tant que précoce « résistant » à la politique de l'Empereur (SIVITER 2020 : 243-244). Mais même acceptant ce deuxième mobile, si les raisons de la censure étaient liées aux contenus de la tragédie Lemer cier aurait probablement dénoncé le poids de cette prohibition plutôt que présenter son œuvre comme instrument potentiel de propagande napoléonienne, chose qui en affaiblit la portée critique. En s'appuyant donc sur les obstacles à la représentation rencontrés par *Charlemagne*, nous ne pouvons donc rien conclure sur son positionnement politique ; et en supposant que la version de 1816 n'ait pas été substantiellement modifiée lors de la publication chez Barba, il est donc préférable de se restreindre à sa seule analyse.

Charles est victime d'une conjuration organisée par plusieurs hommes politiques, dont notamment Pépin, le fils de Charlemagne, et par le comte Astrade, qui veut venger l'honneur de Régine, sa sœur et maîtresse du roi ; en effet, le désir du roi de se marier par convenance avec Irène, impératrice de Byzance, implique l'abandon de Régine et la reconnaissance manquée d'Hugues, leur enfant illégitime, mais aussi un renforcement centralisé du pouvoir du monarque. Après plusieurs renversements, les conjurés sont découverts et punis : Astrade est condamné à mort et ses complices envoyés en exil ; Régine, accusée injustement par Charles et innocentée seulement à la dernière scène, décide de se renfermer dans un couvent avec son fils pour fuir la « cour et le monde » (LEMERCIER 1816, V, 9 : 109).

Se présentant comme l'une des plus traditionnelles tragédies de conspiration tels que *Cinna* de Corneille, la tragédie pousse le spectateur à ne pas s'intéresser seulement à la réussite de la rébellion mais aussi à comparer les mots et les gestes du roi avec les revendications des conjurés, ainsi qu'à évaluer ses réactions et ses attitudes avant et après le dévoilement de la trahison. Comme l'ont déjà signalé Pierre Frantz et Vincenzo De Santis, la figure de Charles, qui « ne s'appelle grand que dans le titre » (FRANTZ E DE SANTIS 2021), n'apparaît pas alors univoque, chaque argument montrant son revers.

Nous retrouvons par exemple les arguments « classiques » de la « misère » du roi, dont les obligations, les dangers et la souffrance ne sont pas à envier par le commun (II, 2 : 42 ; IV, 5 : 99-100) ; ou celui de la raison d'état qui, malgré l'amour pour Régine, le force à un mariage « que prescrit la froide politique » et qui n'est qu'un des « devoirs [que] m'impose ma fortune » (I, 4 : 27-28), dans le but d'ailleurs de promouvoir à

travers des « sages traités » une politique pacifiste (I, 5 : 28-30). Ce choix est pourtant fait aux dépens de deux sentiments centraux dans la rhétorique théâtrale pathétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir la sacralisation de l'amour marital et paternel ; mais si d'un côté l'on pourrait définir cette volonté comme une confirmation du cynisme de l'homme politique, de l'autre la tragédie nous présente Charles subissant à plusieurs reprises l'empire de ces sentiments « naturels » (« CHA : La nature souvent m'émeut à son langage, / Et flatta mon oreille avec plus de douceur / Que la voix de la gloire, idole de mon cœur », I, 4 : 25). Au-delà des premières scènes qui peignent un père amoureux (I, 3), la volonté de suspendre le jugement sur Régine en dépit des éléments qui l'accusent (IV, 3 et V, 3) ou l'acharnement contre Astrade, condamné à mort surtout à cause de son attentat contre Hugues (« REG : Ne tranchez pas ses jours, sire, et que la prison... / CHA : Je venge cet enfant et non sa trahison », V, 9 : 108), montrent un personnage dont les mobiles s'entrecroisent de manière problématique et qui, en raison de ce transport pathétique excessif, pourra paradoxalement être opposé par Lemer cier dans sa préface à l'Auguste de *Cinna*, dans une comparaison qui, rétrospectivement, apparaît défavorable à Napoléon (FRANTZ e DE SANTIS 2021). Entre « nature » et « devoir », selon les paradigmes de l'époque la figure de Charles apparaît complexe et irréductible à un jugement simple et certain.

De même, son action politique se trouve elle-aussi ambiguë. Malgré sa pondération et son attitude calme et « froide » (soulignées très couramment par les didascalies), le roi se trompe dans l'interprétation des événements, sous-estimant les premiers signes de la rébellion (IV, 3) et accusant injustement Régine (IBID. et V, 3). Erreurs qui apparaissent d'autant plus graves que Charles place tous ses gestes, de manière obsessive, sous l'égide de la volonté divine (II, 1 : 33-35; IV, 3 : 80-81 ; V, 6 : 103). Ses égarements assument alors une valeur symbolique très forte, qui manifeste la tension interne à l'action : si d'un côté Charles est présenté comme un héros fondateur (III, 3 : 68-69), celui qui « de l'Europe assurant le repos, / [a dû] Percer dans cette nuit, éclairer ce chaos » barbare hérité par son père (I, 5 : 29-32), de l'autre son personnalisme centralisateur et sa grandeur constituent les limites ultimes de son entreprise.

Le thème est en effet repris à plusieurs reprises par ses adversaires (II, 1 : 35-36 ; III, 3 : 67), et la « stérilité » de son pouvoir, qui ne trouvera pas d'héritier, en représente la concrétisation symbolique évidente : comme il a été déjà remarqué par Frantz et De Santis, le choix de Régine d'enfermer Hugues avec elle annonce cette césure nette (V,

9 : 109 ; FRANTZ e DE SANTIS 2021) ; la trahison de Pépin est explicitement associée à ces temps reculés et sans lois que l'essor de Charlemagne aurait dû effacer à jamais, et qui feront retour à cause de l'action politique de son fils :

CHA : [...] Va-t-on de Chilpéric revoir le temps affreux,  
Ce vieil âge souillé par les féroces guerres  
De pères et des fils, et des sœurs et des frères ?  
Et détournera-t-on ses yeux épouvantés,  
De mon règne encor plein des mêmes cruautés ? » (V, 1 : 89)

Cherchant un jugement univoque sur le personnage, nous débouchons à nouveau sur une impasse : les erreurs d'évaluation du monarque, le désaveu de son infaillibilité et la fragilité de son édifice étatique, trouvent un pendant direct dans le risque de désagrégation qui suivrait sa chute, ce retour au chaos des intérêts particuliers.

Il est alors possible de changer l'angle de notre réflexion, et de retrouver dans le *Charlemagne* de Lemerrier moins un positionnement direct en faveur ou contre Bonaparte qu'une réflexion sur les fragilités de toute politique centralisée ; et si la tragédie s'inspire de l'histoire contemporaine de la France – les contradictions entre ordre rétabli et excès de centralisation ou entre politique personnelle et raison d'état étant aisément applicables à la politique du Premier Consul – la distance imposée par le genre tragique permet une réflexion sur les avantages, les dangers, les implications du pouvoir absolu. Projeté dans le monde lointain de Charlemagne, la nature équivoque du présent éclate dans sa complexité, les invocations du protagoniste à Dieu lors de sa dernière réplique (V, 9 : 109-110) prenant plus la fonction d'une *catharsis* collective que décrivant une réalité politique.

Ce questionnement n'est pas d'ailleurs propre seulement au *Charlemagne* de Lemerrier : il est possible de retrouver ce thème derrière les fréquentes tragédies de conspiration de la période, comme *La Mort de Henry IV* de Legouvé (1806), où nous apercevons le retour obsédant d'un fantasme collectif, celui de la faiblesse d'un système institutionnel qui se fonde sur les exploits de son chef ; ou dans les *Templiers* de Raynouard (1805), où c'est justement l'arbitraire intrinsèque aux pouvoirs personnels qui est problématisé, comme le démontre la polémique entre le *Courrier des spectacles* et le *Journal de l'Empire*<sup>2</sup>. Le grand succès de cette tragédie nous confirme que, au-delà des implications/applications possibles, c'est pour sa capacité de problématiser le réel

qu'une tragédie est appréciée, donnant voix et représentation aux doutes qui hantent auteurs et spectateurs.

## Les clairs-obscurs d'Hector

Qu'une pièce qui ne sera jamais représentée pendant la période napoléonienne puisse avoir des ambiguïtés n'est pas nécessairement surprenant. Un autre grand succès de la période, l'*Hector* de de Luce de Lancival (1809), semble toutefois confirmer cette lecture. Sans nous attarder à une analyse détaillée de la pièce, déjà proposée par Clare Siviter, on en reprendra quelques aspects.

La critique a par exemple signalé la tonalité pacifiste de la tragédie (SIVITER 2020 : 137-138 ; LUCE DE LANCIIVAL 1809, I, 4 : 14 ; I, 6 : 21), d'autant plus forte qu'elle entraîne des invraisemblances dans l'intrigue, dont l'auteur s'excuse implicitement dans la préface (« Préface » : IX-X) : Patrocle demande la restitution d'Hélène et la paix alors que les Troyens semblent avoir gagné définitivement la guerre (III, 3-4). De même, la critique a remarqué que le modèle incarné par Hector et Andromaque, depuis l'Antiquité, exemple pathétique d'amour familial, s'insère pleinement à l'intérieur de la politique contemporaine de promotion et de redéfinition légale des formes légitimes d'amour conjugal, dont témoigne le *Code Civil* (SIVITER 2020 : 138-142) : ce « couple to emulate » (IBIDEM) incarnerait l'équilibre parfait de la « famille napoléonienne », entre dévouement à la patrie et vertu privée.

Encore une fois, toutefois, ces transpositions poétiques des sujets les plus importants de la période trouvent en tragédie leur problématisation, car elles sont en tension avec le désir pressant d'Hector d'affirmer sa renommée. Le motif de la « gloire » d'Hector revient constamment (le mot a 18 occurrences), en opposition aux mouvements des autres personnages (V, 1 : 71-73). La quête de la grandeur est le levier sur lequel Paris, qui reproche à Hector de « trahir sa gloire » (II, 1 : 23), s'appuie pour convaincre son frère d'ignorer l'opinion des chefs des Troyens et de revenir au combat (I, 5 : 20 ; II, 3 : 30) ; l'invraisemblance de la trêve demandée par Patrocle fait ressortir davantage les résistances du protagoniste à renoncer à sa consécration héroïque (HEC: [...] Je descends, infidèle à ma gloire / Quand tout fuit devant moi, du char de la victoire, / J'enchaîne, dans ce cœur qu'irrite le repos, / L'impérieux désir de combattre un héros... », III, 3 : 42-45 ; I, 3 : 8-13) ; ce désir d'éclat est explicitement opposé par Andromaque à

la conservation de la famille (I, 1 : 4 ; V, 1 : 70-71) et de la patrie, dont le sort coïncide avec celui du héros/chef :

AND : [...] Et tu sais bien / Qu'avec toi, si tu meurs, périt le nom troyen. (I, 1 : 5)

AND : Sage Polydamas, prêtez-moi votre appui / Il va combattre Achille ! Il perd l'État et lui ! (III, 6 : 50)

AND : Enfin, opposait-on ces mots à sa furie : / « Si tu meurs, avec toi périra la Patrie ! » (V, 1 : 70)

Comme dans *Charlemagne*, cette superposition du destin d'Hector et de Troie est enfin traitée symboliquement sous l'angle de l'héritage et de la succession dynastique : l'expérience napoléonienne, ses causes et son destin, hantent la production tragique de cette période. Luce de Lancival aborde toutefois ce sujet de manière différente. Le thème de la succession politique est en effet soulevé, et la présence d'Asryanax semble promettre la survie de l'exemple paternel (V, 1) ; pourtant, Asryanax n'apparaît jamais sur scène, il n'est évoqué que rarement ; de façon significative, Andromaque, voulant trouver un prétexte pour empêcher son mari de partir se battre contre Achille, ne recourt pas à son enfant, ce qui aurait permis de rappeler la scène très pathétique de l'adieu d'Hector à sa famille du livre VI de l'*Illiade* ; elle se réfère seulement à l'autorité de Priam (IV, 4-6). En effet, Luce de Lancival s'intéresse au rapport entre son héros et l'autorité paternelle (I, 3 : 9 et 12 ; I, 5 : 16 et 19 ; II, 3 : 28) : les élans du héros sont constamment frustrés par les injonctions de Priam, et à plusieurs reprises Hector balance entre le respect dû aux volontés de son père et son désir de renommée (I, 6 : 21 ; II, 3 : 29). De même, il est très significatif que, au rebours de la fable, la mort du héros soit causée par une dernière interférence de son père qui, de manière inopportune, tente d'interrompre le duel avec Achille sous les auspices d'une paix désormais impossible (V, 5 : 78-79). Le fait que Priam n'apparaisse jamais sur scène, absence dont Luce de Lancival se justifie de manière peu convaincante dans sa préface (« Préface » : XIV-XV), se charge alors de valeurs symboliques fortes : Hector et la nouvelle politique qu'il incarne succombent à cause de l'impossibilité de se défaire des modèles « invisibles » du passé, qui entravent son action ; cette force contraignante, non réifiée dans un personnage qui aurait été exposé à la dialectique des passions et des intérêts, assume une dimension absolue.

La tragédie de Luce de Lancival semble donc poser plusieurs questions. D'une part, que seraient tous ces Hector ou Napoléon sans la gloire militaire, sans un état constant de guerre, sans une réaffirmation continuelle de la nécessité historique de leur pouvoir ? Certes, le conflit contre les Grecs est ravivé par la trahison de Paris et d'Antimaque, et ce revirement de l'intrigue peut faire allusion aux tentatives de conjuration, dévoilées, de Talleyrand contre l'Empereur en 1809 (JACOB 2010) ; mais la rapidité avec laquelle Hector refuse toute résolution diplomatique et son désir brulant de se mesurer à Achille en dépit des implications familiales (IV, 5 : 66) et politico-militaires de son geste (« PAR : Hector, qui ne veut point que ma valeur partage / D'un glorieux péril le sanglant avantage / M'a fait du champ d'honneur fermer tous les chemins... », V, 3 : 76), ne sont-ils pas peut-être l'« application » la plus pertinente à Napoléon, une question ouverte sur la nature fatalement double de sa politique ? Aux spectateurs ne reste finalement qu'à se demander, avec Andromaque : « Mais en la [Hélène] refusant, ta vengeance sévère, / Hector, ne voudra point éterniser la guerre ? » (IV, 3 : 60-61).

D'autre part, si la Révolution a engendré cette politique nouvelle du pouvoir personnel, de ces Achille et de ces Hector dont la seule apparition ou absence prennent une connotation presque divine et décident du sort des masses (III, 4 : 45-48), ne serait-il pas souhaitable d'assumer cette vérité historique et de se libérer de toute autre contrainte idéologique provenant d'un passé désormais révolu ? N'est-il pas venu le temps de ces héros gigantesques et magnifiques, libérés du poids des pères, dont Napoléon représentera pour le Romantisme une des premières manifestations ? Ou, au contraire, la chute de Troie que la mort d'Hector annonce, n'est-elle que la sublimation littéraire d'une crainte, qui se révélera fondée, de l'effritement d'une France napoléonienne fatalement attachée au destin d'un homme qui, quoique considéré comme l'invincible instrument de la Providence<sup>3</sup>, ne demeure pas moins faillible ?

En définitive, le texte de Luce de Lancival contient et la grandeur d'Hector et son aveuglement, la nécessité de son héroïsme absolu mais aussi l'égoïsme de sa recherche forcenée de la grandeur, une réflexion sur les rapports entre sujet et collectivité, affirmation individualiste et bien public. Si le point de départ demeure la réalité de l'époque, la tragédie réussit grâce à son processus d'éloignement à la réduire à ses formes les plus essentielles, révélant les nœuds conflictuels du présent.

## Conclusion

En définitive, les tragédies de cette période ne semblent pas se présenter comme une analogie transparente *de la* politique contemporaine, mais plutôt une transposition, en images fortes car « expressément » distantes, *du* politique, en tant que catégorie de la pensée et de l'action sociale. Le présent historique se retrouve projeté dans un monde « plus élevé » où, libéré de toute contingence, il peut apparaître avec ses contradictions et ses obscurités, où il est possible ne pas prendre parti, où les oppositions peuvent demeurer dans toute leur complexité. Lors de la représentation, l'urgence de l'actualité s'imposera, le public sélectionnant de préférence les répliques qui plus s'accordent à sa disposition actuelle ; mais cela n'empêche pas que la valeur critique de l'œuvre tragique ne soit ressentie et intériorisée. Cette qualité est d'ailleurs sous-jacente aux constats de B. Constant et De Staël : c'est l'élévation de la poétique tragique, sa capacité à sublimer l'expérience commune et d'en saisir la complexité et les implications profondes, qui la rendent souhaitable, poussant le spectateur à prendre conscience de sa condition et de la complexité du monde qui l'entoure. Comme le disait Mme De Staël : « L'art dramatique [...] ne peut s'accroître que par la philosophie et la sensibilité : mais, dans ce genre, il n'a point de bornes ; car la douleur est un des plus puissants moyens de développement pour l'esprit humain » (DE STAËL 1800 : 354) ; pour nous lecteurs contemporains, à qui ces textes paraissent souvent illisibles car trop liés au contexte et à l'époque de leur production, il ne nous reste alors qu'à redécouvrir leurs questionnements universels.

## Bibliographie

- AMBRUS G., «Qu'est-ce qu'écrire une tragédie sous la Terreur ? Poésie et politique dans Timoléon de M.-J. Chénier» in T. JULIAN, V. DE SANTIS (éds.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 41-53.
- AUERBACH E., *Mimesis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.
- BEAUMARCHAIS P.-A. C. de, *Œuvres*, éd. J. Larthomas, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988.

- BÉNICHOU P., *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1996.
- BERTHIER, P., *Le théâtre en France de 1791 à 1828 : le sourd et la muette*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2014.
- BIET C., *Droit et littérature sous l'Ancien Régime, Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- , *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010.
- BOURDIN P., *La Révolution, 1789-1871: écriture d'une histoire immédiate*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008.
- BRET-VITTOZ R., *L'Espace et la scène dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008.
- CHAPPEY J.-L., LEGOY C., ZÉKIAN S., «Poètes et poésies à l'âge des révolutions (1789-1820)», *La Révolution française*, 7, 2014, disponible online : <https://doi.org/10.4000/lrf.1179>, consultato il 11/09/2022.
- CONSTANT B., *Wallstein, tragédie en 5 actes et en vers, précédée de quelques réflexions sur le théâtre allemand, et suivie de notes historiques*, Paris et Genève, J. J. Paschoud, 1809.
- , *De la Guerre de Trente ans, De la tragédie de Wallstein, par Schiller, et du théâtre allemand* [1829a], dans ID., *Œuvres*, éd. A. Roulin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, pp. 896-918.
- , *Réflexions sur la tragédie* [1929b], dans ID., *Œuvres*, cit., pp. 933-962.
- DECOT J., SIVITER C. (éds.), *Un engagement en vers et contre tous. Servir les révolutions, rejouer leurs mémoires (1789-1848)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2022.
- DE SANTIS V., *Le Théâtre de Louis Lemercier entre Lumières et romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- DE STAËL G., *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], Paris, Flammarion, 1991.
- , *De l'Allemagne* [1813], éd. A. Blaeschke, in EAD., *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2008-, «Œuvres critiques», t. III, 2017.
- FORESTIER G., *La tragédie française, Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010.
- FRANTZ P., «Les genres dramatiques pendant la Révolution», in M. RICHTER (éd.), *Il Teatro e la Rivoluzione francese*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991, pp. 49-63.
- *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Presse Universitaires de France, Paris, 1998.

## Tragédie et politique sous le Consulat et l'Empire

- FRANTZ P., DE SANTIS V., «Masques et miroirs de l'Empereur autour du sacre: Lemerrier et Chénier», *Revue italienne d'études françaises*, 11, 2021, disponible online: <http://journals.openedition.org/rief/7869>, consultato il 11.09.2022.
- JACOB F., «Fin de la tragédie et tragédie de la fin :à propos de l'Hector de Luce de Lancival», *Littérature*, 62, 2010, pp. 159-173.
- KRAKOVITCH O., «La Censure théâtrale sous le Premier Empire, 1800-1815», *Revue de l'Institut Napoléon*, 157-158, 1992, pp. 9-105.
- , « Le Théâtre de la République et la censure sous le Directoire », in M. POIRSON (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2008, pp. 169-192.
- LA HARPE J.-F., *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, 1798-1804.
- LALLEMENT G. N., *Choix de rapports, opinions et discours prononcés à la Tribune Nationale depuis 1789 jusqu'à ce jour*, Paris, Eymery, 1821.
- LEMERCIER N., *Charlemagne*, Paris, Barba, 1816.
- LUCE DE LANCIVAL J.-Ch.-J., *Hector*, Paris, chez Chaumerot, 1809.
- MELAI M., *Les derniers feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015.
- MERCIER L.-S., *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'Art dramatique*, Amsterdam, van Harrevelt, 1773.
- NICOLOSI D. M., *La Tragédie du XVIII<sup>e</sup> siècle et le mythe grec*, thèse sous la dir. de G. Iotti et P. Frantz, Université de Pise - Lettres Sorbonne Université, 2020.
- PAVEL T., *L'art de l'éloignement, Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.
- PERCHELLET J., *L'Héritage classique : La tragédie entre 1680 e 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- PIVA F., «Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire», *Studi Francesi*, 191, 2020, disponible online : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.31106>, consultato il 11/09/2022.
- PLAGNOL-DIÉVAL M.-E., «Du socialement correct au politiquement incorrect: pour une typologie de l'application», *Études de lettres*, 317, 2022, pp. 171-192.
- POIRSON M., « Introduction », in ID., *Le Théâtre sous la Révolution*, cit., pp. 11-61.
- RAVEL J. S., *The Contested Parterre, Public Theater and French Political Culture 1680-1791*, USA, Cornell University Press, 1999.
- REGNAULT F., *La Doctrine inouïe, Dix leçons sur le théâtre classique français*, Luçon, Hatier, 1996.

SIVITER C., «La tragédie classique transformé à l'époque napoléonienne», in T. JULIAN et V. DE SANTIS (éds.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, cit., pp. 163-177.

——— *Tragedy and nation in the age of Napoleon*, Oxford, Voltaire Foundation, 2020.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare* [1823], Genève-Paris, Slatkine Reprint, 1986.

TARIN R., «L'éducation par le théâtre sous la Révolution», *Dix-huitième Siècle*, 29, 1997, pp. 495-504.

YON J.-C., *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

---

<sup>1</sup> L'une des premières mesures adoptées après le Coup d'État du 18 Brumaire, à nom du Chef de la Police Joseph Fouché, a été d'imposer aux théâtres un control majeur sur les applications potentielles des pièces jouées, afin « que rien de ce qui peut diviser les esprits, alimenter les haines, prolonger les souvenirs douloureux, n'y soit toléré », (LALLEMENT 1821 : 100-101, n. 1).

<sup>2</sup> Voir le *Courrier des spectacles* du 15 mai, du 19 mai et du 14 juillet 1805 et le *Journal de l'Empire* du 16 mai, du 13 juillet et du 14 juillet 1805.

<sup>3</sup> Dans la tragédie, cette « illusion providentialiste » est traduite dans l'ambiguïté de l'oracle des dieux, dont Luce de Lancival s'excuse dans la préface, mais qui lui permet de présenter une très insolite Andromaque « belliciste », (III, 6-7 : 52-53).

---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

# **La tragédie d'espionnage dans le contexte européen du Directoire et du Consulat**

Renaud Bret-Vitoz

## **Per citare l'articolo**

Renaud BRET-VITTOZ, « La tragédie d'espionnage dans le contexte européen du Directoire et du Consulat », *Publifarum*, 37, 2022, p. 47-62.

## Résumé

Le succès sous le Consulat de *Blanche et Montcassin ou Les Vénitiens*, tragédie du citoyen Arnault signe le renouveau du théâtre de conspiration politique grâce à une nouvelle topique, la « tragédie d'espionnage ». L'originalité d'un sujet sur le contre-espionnage – le mot « espion » apparaît pour la première fois dans la langue tragique grâce à la pièce –, le statut ambigu du héros et la familiarité des enjeux, du cadre civil et même de l'adversaire invitent à définir un nouveau type de tragédie de conjuration, dont le modèle classique en France est fondé depuis *Cinna* sur les préparatifs d'un meurtre politique puis sa réalisation ou sa mise en déroute. Arnault change d'approche en se plaçant *après* le complot. Il présente son ouvrage comme une *suite* dramatique des nombreuses pièces sur la conjuration de Venise afin de révéler les effets funestes sur la société de la suspicion généralisée et de la crainte de l'ennemi de l'intérieur. Le désir de rendre compte d'une actualité internationale et diplomatique dont il est devenu un acteur le conduit à innover et à ouvrir la voie à tout un courant, dans différents genres, traitant d'affrontements politiques secrets plus ou moins funestes jusque dans l'intimité familiale.

## Abstract

During The French Consulat, the successful tragedy *Blanche et Montcassin ou Les Vénitiens* (1798) by citizen Arnault is a sign of renewal of the political conspiracy theatre. It is due to a new topic we may called "the spy tragedy". In this topic we can find the originality of the subject, the word "spy" itself introduced for the first time in the tragical French language, the ambiguity of hero and characters and an ordinary plot. All of these define a new kind of conspiracy tragedy after *Cinna* by Corneille (1642) and after the traditional structure: oath of the conspirators, then murder's preparations, finally murder's achievement or murder's failure. Arnault changed the classical point of view: the scene takes place *after* the conspiracy and not before. The play is a sequel story of Venice conspiracy plays which are many in this time as *Venice preserved* by Otway (1682). It reveals the social consequences of global contemporary conspiracy and fear of the enemy within. Arnault wanted to show the international and diplomatic news, in which he took part. Therefore, he broke the rules of tragedy and created a new literary movement about secret political clashes, fatal more or less for families.

La tragédie *Blanche et Montcassin ou les Vénitiens* du citoyen Arnault est représentée pour la première fois le 25 Vendémiaire an 7 (16 octobre 1798) par les comédiens français du Théâtre de la République qui venait de rouvrir après restauration<sup>1</sup>. Avec le couple Talma dans les rôles-titres, la nouvelle pièce est un événement théâtral majeur de la fin du Directoire consacré par deux parodies au Vaudeville<sup>2</sup> et un large écho dans la presse. Reprise par la troupe réunie en septembre 1799, dont une fois en présence de Bonaparte<sup>3</sup>, elle est jouée par Talma sous le Consulat et l'Empire jusqu'en 1808 et reprise à l'Odéon en 1826-1827 avec une autre distribution<sup>4</sup>.

L'action se situe peu après la conjuration contre la république de Venise conduite par le duc de Bedmar, ambassadeur d'Espagne. Au lever de rideau, le Sénat réuni sur la scène dans la salle du grand conseil du palais ducal discute et promulgue une loi sanguinaire qui défend à tout sénateur vénitien, sous peine de mort, d'avoir commerce avec les puissances étrangères. Le même jour, Montcassin, aventurier français complice du duc mais ayant trahi au dernier moment, reçoit des mains du Sénat le titre de noble vénitien et la dignité de sénateur. Le Français n'a agi que pour devenir patricien et épouser sans mésalliance Blanche, la fille du sénateur Contarini. Mais ce dernier la destine à Capello. Montcassin, décidé à fuir avec Blanche, pénètre nuitamment dans la maison des Contarini. C'est alors qu'arrive le prêtre pour le mariage dans la chapelle familiale : la seule issue possible communique avec le palais de Bedmar et Montcassin préfère violer la loi plutôt que de déshonorer son amante. Arrêté aussitôt pour espionnage, il passe en jugement immédiat devant le conseil des Trois composé de Contarini, Capello et Lorédan, un juge rigoureux. En rival généreux, Capello cherche à différer l'arrêt fatal tandis que Blanche, venue se dénoncer comme complice, arrive trop tard : en soulevant le rideau de la chambre voisine, Capello découvre Montcassin mort étranglé ; Blanche expire à cette vue. Capello prédit alors la fin du gouvernement vénitien et de sa juridiction criminelle.

Les passages censurés avant la *première* (un quatrain sur les régimes sanglants, le personnage du prêtre et la scène du mariage) révèlent le contexte politique : la lutte contre l'Église menée par un Directoire à bout de souffle et les efforts de ce dernier pour entretenir la ferveur du culte nouveau. Ils distraient d'autres enjeux contemporains dans une pièce conçue dans « une circonstance singulière [...], au milieu des révolutions qui renaissent les unes des autres avec une effroyable rapidité<sup>5</sup> ». L'originalité du sujet – la discussion d'une loi de politique étrangère anti-espionnage –, le

statut ambigu du héros – ancien conspirateur naturalisé briguant une alliance aristocratique – et la familiarité des enjeux, du cadre civil et même de l’adversaire, les enquêteurs de Venise – que le critique Geoffroy jugeait aussi indignes de la tragédie qu’un héros sans couronne exécuté d’une façon atroce derrière un rideau<sup>6</sup> –, tous ces éléments invitent à définir un nouveau type de tragédie de conjuration, dont le modèle classique en France est fondé depuis *Cinna* sur les préparatifs d’un meurtre politique puis sa réalisation ou sa mise en déroute. Arnault change d’approche en se plaçant *après* le complot. *Les Vénitiens* ne sont pas une énième version littéraire de la conjuration de Venise<sup>7</sup> mais bien une *suite* dramatique qui montre les effets funestes sur la société de la suspicion généralisée et la crainte de l’ennemi de l’intérieur. Le succès de la pièce sous le Consulat signe, selon nous, un renouveau du théâtre de conspiration politique grâce à une nouvelle topique, la « tragédie d’espionnage » née dans le contexte fantasmatique après les lois sur les comités de surveillance – rouage essentiel du pouvoir révolutionnaire entre mars 1793 et l’été 1794 (Voir GUILHAUMOU et LAPIED 2000) – et dans le sillage éditorial de *L’Espion anglais* par Pidansat de Mairobert (1777, 1780, 1786) et de *L’Espion chinois* par Goudar (1765, 1768, 1774) après *L’Espion turc* de Marana (1756). Sous-genre prototypique donc, qui a pour avantage d’éviter les écueils spécifiques du sujet, à savoir le double lieu de l’action et la froideur d’« un fait en dehors de la vie commune » plus propre au raisonnement qu’aux « émotions violentes [...] individuelles<sup>8</sup> » du spectateur.

## 1. Tragédie « sur le motif »

L’intrigue jugée familière est d’emblée rehaussée par la dignité du tableau d’ouverture qui évoque *Tanocrède* et par la dramatisation du vote de la loi puis de la procédure complète d’un procès. La préface à la première édition, intitulée « De quelques Institutions politiques de la République de Venise », cite comme sources juridiques les *Lois du gouvernement de Venise* d’Amelot de La Houssaye et des archives italiennes consultées sur place. L’auteur tente ainsi de dissimuler l’origine douteuse d’un sujet tiré d’un fait divers privé dans le genre des chroniques italiennes<sup>9</sup>. Le sujet aborde pourtant des questions sociales comme la mésalliance entre noble et roturier ou la légitimité des lois et de la justice dans une société aristocratique<sup>10</sup>. Arnault rapproche également le cadre familial et particulier de ce trait d’histoire moderne, sans nom ni date, de la

## La tragédie d'espionnage

mésaventure d'Antonio Foscarini, diplomate vénitien à Londres et Paris, mise en récit et éditée en 1792 par Ippolito Pindemonte puis réimprimée en 1797<sup>11</sup>. La pièce doit aussi beaucoup à la situation personnelle de l'auteur dont la présence physique en Italie en 1797, au moment de l'extension de la Révolution sur la scène diplomatique européenne, est soulignée dans la préface comme un gage de l'authenticité des faits rapportés :

J'ai cherché à instruire autant qu'à intéresser ; à peindre les mœurs autant qu'à exprimer les passions.

C'est à ceux qui connaissent Venise par la lecture ou par les voyages, à témoigner de l'exactitude avec laquelle les convenances locales sont conciliées avec celles de la scène, dans un ouvrage fait en partie à Venise même<sup>12</sup>.

Antoine-Vincent Arnault en effet, bien qu'appartenant à la génération de poètes dont le succès public suit immédiatement le déclenchement de la Révolution, comme Chénier, Legouvé ou Luce de Lancival, a une carrière théâtrale beaucoup plus longue, qui traverse les régimes jusqu'à la Restauration et qui s'accompagne d'une carrière politique fulgurante : il se lie d'amitié avec le général Leclerc (1772-1802), qui le convie à Milan et Venise en juin 1797, pour le mariage de Pauline Bonaparte et pour rédiger sa pièce sur les lieux mêmes, visités pour l'occasion, comme « la salle du conseil des Dix et celle du conseil des Trois où se rendaient expéditifs les jugements secrets » (TROUSSON 2004: 45). Son beau-frère Regnaud de Saint-Jean d'Angély, intendant général des hôpitaux de l'armée d'Italie, l'introduit auprès de Bonaparte, qui le nomme commissaire afin d'organiser le gouvernement civil des îles ioniennes<sup>13</sup>. Il rédige les actes III et IV lors d'une quarantaine à Brindisi, visite Naples et Pompéi, remplis selon lui d'espions qui « contrôlaient tout car les Français étaient assez mal vus » (TROUSSON 2004: 107), avant de retrouver Bonaparte au moment de la signature du traité de Campoformio en octobre 1797. Il achève sa tragédie à Lyon, rentre à Paris en décembre pour lecture devant Bonaparte et Beaumarchais, puis la présente à la Comédie-Française début 1798.

Les allusions autobiographiques dans le paratexte<sup>14</sup> confèrent à la pièce une dimension d'immédiateté, de reportage de terrain ou de tableau peint sur le motif, perceptible dès la didascalie de deux pages intitulée « Des costumes à observer » :

Le costume du Doge est une tunique de velours rouge, par-dessus laquelle il porte un ample manteau d'étoffe d'or à manches très-larges et orné d'un ample collet

d'hermine ; sa coiffure est un bonnet de forme particulière, connu sous le nom de corne ducale.

Les Inquisiteurs portent simplement une robe noire à larges manches, sur une tunique violette tombant à peu près à mi-jambes. Ils sont décorés de l'étoile d'or, large bande d'étoffe d'or fixée sur l'épaule gauche par un bouton, et qui pend librement devant et derrière. [...]

Les Sages-Grands : robes noires à larges manches, sur des tuniques violettes ; quelques-uns peuvent porter l'étoile d'or, les autres porteront l'étoile violette.

Le Grand Chancelier : robe rouge fourrée d'hermine, ainsi que les trois Avogadors ; lui seul portera l'étoile d'or.

Les nobles vénitiens : partie en noir et violet, partie en noir.

Les agents subalternes, tels que les greffiers, huissiers et secrétaires, portent la robe noire à manches étroites, par-dessus la tunique noire.

Tous les magistrats, à l'exception du Doge, ont pour coiffure une toque noire<sup>15</sup>.

Arnault s'était inspiré de Tintoret plus encore que du Titien, dont il avait admirés les œuvres *in situ*, et joue sur le contraste chromatique, d'une part entre les personnages puissants, nobles ou bourgeois (en violet ou rouge) et les subalternes (en noir), et, d'autre part, sur un même costume comme celui des Inquisiteurs (en violet et noir), transpose visuellement les connaissances historiques collectées sur place<sup>16</sup>, comme les distinctions sociales sur lesquelles reposent le système oligarchique vénitien, sa hiérarchie complexe et ses ambiguïtés symboliques. Ainsi le costume caractérise les personnages mieux qu'aucun titre, voire comble l'absence de titre pour Montcassin, plébéien étranger à Venise, sorte d'Othello français sans fonction véritable dans la société locale :

Le seul Capello quitte, au second acte, ce costume pour l'habit civil, et ne le reprend qu'au cinquième. Les lois somptuaires ne contraignaient les nobles à porter les habits et les marques de leurs fonctions, que lorsqu'ils étaient en public.

Montcassin porte simplement l'habit civil du commencement du dix-septième siècle. Cet habit doit être plus élégant que somptueux. Montcassin n'est pas armé : les lois ne le permettaient pas<sup>17</sup>.

## 2. Dramaturgie de l'espionnage

Ce pittoresque scénique commande l'intérêt dramatique. Ce dernier oppose l'espionnage étranger au contre-espionnage national, au nom de la sûreté publique, dans un débat contradictoire qui ouvre la pièce :

LOREDAN

À quel signe, en effet, pouvez-vous reconnaître

Quel est ou l'indiscret, ou le faible, ou le traître,  
Parmi tant d'imprudents exposés au danger,  
Qui toujours environne un Ministre étranger ?  
La loi nouvelle au moins, en étendant le crime,  
Au premier pas l'atteint, ou plutôt le réprime ;  
Et quand, pour l'éluder, un traître aurait recours  
Aux plus discrets agents, aux plus obscurs détours,  
C'est l'avoir su contraindre à donner des indices,  
Que savoir le contraindre à chercher des complices ;  
Que savoir l'arracher à cette intimité,  
Seul garant jusqu'ici de son impunité ! [...]

CAPELLO

Ce serait donc en vain que notre politique,  
Fondant sur le soupçon la sûreté publique,  
Des derniers citoyens aux premiers sénateurs,  
Étendît le pouvoir des trois Inquisiteurs ?  
Que présent en tous lieux, en tous lieux invisible,  
Ce conseil vigilant, tutélaire, inflexible,  
Dans l'intérêt présent, cherchant ses seules lois,  
Accuse, instruit, prononce, et punit à la fois ? [...]  
Eh ! par une rigueur que rien ne doit restreindre,  
Est-ce le criminel que vous allez atteindre ?  
C'est l'innocent, à qui vous faites tôt ou tard  
Un crime de l'erreur et même du hasard<sup>18</sup>.

Le thème ne se limite pas à une péripétie ou à une éphémère situation d'indiscrétion attachée classiquement aux intrigues de cabinet et à la peinture des mœurs de cour, du type *Othon* ou *Britannicus*. Il structure l'intrigue qui repose entièrement sur une donnée matérielle et topographique – le voisinage du palais Contarini et de l'ambassade espagnole –, lieu duplice providentiel et fatal à la fois, insidieux par nature et propice à l'espionnage, ce qui n'a pas échappé à la critique pour qui « le véritable danger des deux amants [...] ne commence guère qu'à la fin du quatrième acte, quand Mont-Cassin se sauve par l'hôtel de Bedmar<sup>19</sup> ». Les didascalies des deux derniers actes décrivent des lieux gigognes complexes où se distingue un second espace de jeu dans le décor, en échappée :

*Acte IV. / Le théâtre représente une chapelle particulière du palais de Contarini. L'autel est à droite des spectateurs, la porte d'entrée à gauche. En face, une porte ouverte laisse apercevoir une salle dont les fenêtres donnent sur le palais de l'ambassadeur d'Espagne. La scène est éclairée par une lampe.*

*Acte V. / Le théâtre représente le lieu de l'assemblée du conseil des Trois. [...] La chambre est peu profonde, et sombre sans être obscure. Une voile noir ferme le fond du théâtre.*

La tension dramatique est inscrite dans l'espace scénique. Contarini profite de la communication entre les deux espaces pour parvenir à ses fins. Quant à la mort du héros à l'acte V, elle est hâtée grâce à la proximité de la chambre d'exécutions et du conseil des Trois séparés simplement par un voile. Parallèlement, le texte joue sur l'illocutoire en redoublant l'intérêt de la situation dramatique créée par la scénographie :

CAPELLO

Tout n'est-il pas prévu ? Ces murs, grâce à vos soins,  
Ne sont-ils pas peuplés d'invisibles témoins  
Qui, se mêlant aux jeux de la foule insensés,  
Comme dans les discours lisent dans la pensée :  
Ils surveillent surtout ce lieu d'iniquité,  
Ce palais où Bedmar, avec impunité,  
Fort du titre sacré dont sa tête est couverte,  
Au milieu de Venise en conspirait la perte.

CONTARINI

Autour de ce palais, redoutable, abhorré,  
Et du mien seulement par un mur séparé,  
Oui, j'ai multiplié l'œil de la surveillance.  
La sûreté publique est dans la méfiance.  
Jour et nuit sur Bedmar que nos yeux soient ouverts.  
Déjà l'ombre obscurcit nos palais et nos mers.  
Le coupable se montre à cette heure propice  
Qui doit avec le crime éveiller la justice ;  
Sortons donc de ces lieux pour n'y plus revenir [...] <sup>20</sup>.

La duplicité du lieu rend visible l'ambiguïté morale de personnages circulant entre deux camps et d'une intrigue qui oscille elle-même entre deux trames parallèles, l'ascension sociale de Montcassin par son union avec Blanche<sup>21</sup> et une opération secrète de destitution et de mort. Justifiée et utilisée ainsi, cette partition scénique dramatisée résout le problème majeur des tragédies de conjuration depuis *Cinna*, à savoir une action changeant invraisemblablement de place au gré des préparatifs ou de l'exécution du complot<sup>22</sup>. Arnault fait de cet obstacle originel la spécificité du genre, avec même un gain spectaculaire peut-être plus déterminant que l'interrelation des personnages, annonçant le décor « personnage muet » que la *Préface de Cromwell* a mis au centre de la dramaturgie romantique.

L'identification du ou des espions dans la pièce est difficile au premier abord, selon l'adage bien connu qu'un espion qui ressemble à un espion est un mauvais espion. Au cours de l'interrogatoire, Montcassin, accusé d'intelligence par son imprudence, est

plutôt la victime d'un « climat funeste<sup>23</sup> » de suspicion entretenu par un Contarini méfiant dont les yeux fatigués se méprennent sur sa conduite :

Le plus vil corrupteur répugne à supporter  
L'opprobre de ce nom qu'il aime à mériter.  
Par des déguisements trop semblables aux vôtres,  
Il cherche à se tromper comme à tromper les autres.  
Insuffisante adresse ! inutiles détours !  
Un indice imprévu dément ses vains discours,  
Et j'ai su démêler dans votre long silence,  
De votre ambition la secrète espérance<sup>24</sup>.

Parallèlement, un second rôle à l'action décisive mais occulte, espion lui aussi, n'a pas échappé aux contemporains. *L'Esprit des journaux français et étrangers* qualifie en effet Pisani, simple « greffier du conseil des Trois » et homme de main de Contarini, de « témoin accidentel de la cérémonie » et de « familier de l'Inquisition d'état, à qui ses fonctions donnent le droit de pénétrer partout<sup>25</sup> ». Le doute sur son compte se renforce avec son entrée en scène tardive en tapinois au moment de la fuite de Montcassin :

CONTARINI (*à demi-voix*).

Modérez-vous, on vient.

VII. CONTARINI, CAPELLO, BLANCHE, PRETRE, PISANI, suite  
CAPELLO

Quel est le téméraire ?

CONTARINI (*à demi-voix*).

De nos justes arrêts, c'est le dépositaire.  
Partout il peut entrer.

PISANI (*bas à Contarini*).

Un triste événement  
Au tribunal des trois vous appelle à l'instant<sup>26</sup>.

L'unité du caractère de Pisani est soulignée par le rythme discontinu des alexandrins tandis que le jeu dramatique rend audible le changement soudain du personnage, fébrile d'abord puis s'exprimant d'une voix étouffée. Ce changement traduit ainsi le déplacement de la juridiction officielle et publique du conseil des Dix à l'officine secrète du conseil des Trois qui disposait d'une police secrète et de confidents. À cet instant précis de la pièce, l'intérêt est avivé par un soupçon d'actions à la marge, Pisani se voyant lui-même « trop bien instruit / [...] D'un secret qu'après tout [il] ne doi[t] qu'au

hasard » (V, 1). L'intrigue devient énigmatique, onirique même, la scène se déroulant pendant l'évanouissement de Blanche dans un fauteuil, ce qui prépare le malentendu du dénouement. Pisani révèle ensuite le nom des juges à Montcassin et s'attendrit avec une fausse candeur sur sa grandeur et sa chute le même jour. Il lui montre « *le voile du fond du théâtre* » pour l'exécution des condamnés. Il révèle aussi le mariage secret de Blanche avec Capello. Pendant le procès, chaque scène est rythmée par son action à l'arrière-plan, plus ou moins voilée, toujours explicitée par une didascalie comme une chaîne souterraine et secrète de gestes furtifs mais nécessaires : « *Pisani fait signe à Donato qui est resté à la porte, de faire entrer Montcassin.* » (V, 3) ; « *PI-SANI (assis et écrivant l'interrogatoire).* » « *Pisani conduit [Montcassin] derrière le voile du fond.* » (V, 4) ; « *CONTARINI (examine Capello, et sitôt que ce dernier a signé il dit bas à Pisani) : La loi l'ordonne, allez, que l'arrêt s'accomplisse. (Pisani sort, et passe derrière le rideau, après avoir reçu la sentence des mains de Lorédan.)* » (V, 5). Narcisse furtif aux mains sales circulant entre des sphères opposées pour mieux surprendre et transmettre des informations aux uns et aux autres, Pisani est bien cet agent double et caché qu'une lecture attentive ne saurait confondre avec un rôle secondaire ; il est le type même du protagoniste de la tragédie d'espionnage tout en se rapprochant de la topique du traître du mélodrame.

### 3. Un hapax décisif

La presse de l'époque souligne l'originalité d'une tragédie située dans le cadre international des ministères et des ambassades<sup>27</sup>. Dans le même temps, Arnault insiste sur l'étendue du pouvoir exclusif des Inquisiteurs d'état : « L'imprudence de [l]a démarche [de l'accusé] échappait difficilement à la vigilance des *espions* du conseil<sup>28</sup>. » L'emploi littéraire au sens propre de ce terme technique de l'art militaire est rare au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup> – le *Dictionnaire de l'Académie* n'en valide l'usage courant qu'en 1835<sup>30</sup> –, pourtant il est aussi présent dans une réplique de Contarini agitant une menace étrangère de l'intérieur :

Ah ! si l'État permet qu'on vienne impunément  
Épier le secret de son gouvernement,  
Aux *espions* titrés qu'il fasse au moins connaître  
Qu'en vain dans le sénat ils chercheraient un traître<sup>31</sup>.

Inconvenant dans le style noble, le terme nécessite une note de l'éditeur en 1818, désireux de justifier cette impropriété stylistique par un rappel historique et la caution du *Brutus* de Voltaire :

Les républicains, dès longtemps, ont été portés à voir avec méfiance les ambassadeurs des monarches. Brutus dit :

« L'ambassadeur d'un Roi m'est toujours redoutable ;

« Ce n'est qu'un *espion* sous un titre honorable. »

Les Vénitiens et les Romains n'avaient pas absolument tort : les ambassadeurs n'ont pas toujours pris les voies les plus droites pour arriver à leur but ; mais, comme on sait, le but ennoblit tout, et tout est justifié par le succès<sup>32</sup>.

Cependant la citation est fautive, le mot *espion* n'apparaissant dans aucune édition ni aucun manuscrit de *Brutus*, et l'édition de 1824 est contrainte de rectifier le vers de Voltaire : « Ce n'est qu'un *ennemi* sous un titre honorable / Qui vient, rempli d'orgueil ou de dextérité, / Insulter ou trahir avec impunité<sup>33</sup>. » L'hapax des *Vénitiens* qui désigne explicitement les ambassadeurs comme des « espions » sans recourir à la périphrase de rigueur dans le style tragique est un indice littéraire de l'extension d'une pratique policière ancienne et de l'évolution historique du regard public porté sur elle. Les historiens de la Révolution, de la diplomatie et des *Intelligence studies* voient en effet un changement de dimension et d'enjeu dans le renseignement en France suite à la Révolution :

Comme le pouvoir absolu et incontesté de l'ancien gouvernement n'avait rien à craindre pour sa propre sûreté, la police secrète n'était pas tant une police politique qu'une police des mœurs. [...] La fermentation des esprits sous Louis XVI semble avoir donné au régime des observateurs une base plus politique. [...] ce qui rendait odieux le système des observateurs sous l'ancien régime, c'était surtout la mission honteuse d'observer tel ou tel individu, et pour des causes frivoles ou immorales ; tandis que la mission qu'Agier [lieutenant général criminel] aurait voulu donner aux observateurs dans les temps de troubles et de révolutions, celle d'observer en général l'état des choses et l'esprit public, ses manifestations et ses excès, pour pouvoir prévenir les complots factieux et funestes à la patrie ou à la nation entière, aurait pu être, au contraire, sous certaines conditions, une mission patriotique. (SCHMIDT 1867: 126 et 130)

Zweig voit pour sa part une extension sans précédent du renseignement : « Car l'information, c'est tout, à la guerre comme pendant la paix, dans la politique comme dans la finance. Ce n'est plus la Terreur, mais uniquement la connaissance des choses qui, en 1799, gouverne la France [...] » (ZWEIG 2000: 116). Et Olivier Blanc fait du caractère international de l'espionnage français une conséquence directe des guerres révolutionnaires : « les gouvernements ont une soif d'information. Et celle-ci revêt en temps

de guerre une importance accrue, à partir du moment où les voies diplomatiques habituelles ont été abandonnées » (BLANC 1995: 10). Ainsi le passage en France, sous Thermidor, des mouchards de la vie privée à une police secrète au sens moderne, entièrement politique, se renforce à la fin du Directoire avec le réseau international tissé au gré des guerres de conquête au point de parler d'une « passion de la surveillance au service de la sauvegarde de la liberté » (JAUME 1989: 209).

Une enquête lexicale dans les rapports sur l'esprit public vient confirmer que le terme *espion* fait d'abord partie du vocabulaire de la presse de droite contre-révolutionnaire pour désigner les Jacobins vus comme des continuateurs de Robespierre (Voir AULARD 1902 t.I et II). Il s'étend ensuite à quelques occurrences dans la presse modérée de droite et de gauche avant de passer dans la langue courante des on-dit de l'esprit public, n'étant plus un marqueur idéologique. Dans un dernier temps (21 juillet 1798 - 10 novembre 1799), qui coïncide avec la création des *Vénitiens*, il réapparaît dans un contexte international pour désigner les suspects étrangers, surtout les ambassadeurs, en plus du sens analogique et familier. Ainsi Arnault emploie dans sa pièce une expression lexicalisée à l'époque dans le débat politique et dans les rapports au ministère de l'Intérieur comme ici, le 19 frimaire an IV/10 décembre 1795, à propos de l'expulsion de l'ambassadeur de Toscane pour fait d'espionnage : « Le Directoire a agi avec la fermeté digne d'un peuple libre en chassant un *honorable espion, un agitateur titré*, à qui son caractère semblait promettre l'impunité » (cité par AULARD 1902 t.II : 493).

Dès *Lucrèce* (1791) et *Quintus Cincinnatus ou la Conspiration de Spurius Melius* (1794), Arnault s'illustre avec succès dans le genre de la tragédie de conjuration qui embrasse toujours suffisamment large pour faire passer tout complot pour une attaque contre la liberté. Mais le désir de rendre compte d'une actualité internationale et diplomatique dont il est devenu un acteur le conduit à innover. L'actualité brûlante prend alors le pas sur les apprêts du grand tableau historique et exotique. L'intrigue se sert habilement d'un contexte européen de guerres tandis que le point de vue est déplacé des conspirateurs actifs vers les victimes indirectes du complot et vers les acteurs occultes. Le type moderne de *l'espion titré* – et non plus gagé – émerge alors dans le théâtre tragique, concomitamment à la société nouvelle, avec *Les Vénitiens*, pièce-prototype à l'origine de tout un courant dans différents genres traitant d'affrontements politiques secrets plus ou moins funestes jusque dans l'intimité familiale, de *Pinto* (1801)

## La tragédie d'espionnage

de Lemercier à *Marino Faliero* (1829) et *Don Juan d'Autriche* (1835) de Delavigne, en passant par *Le Proscrit ou les Guelfes et les Gibelins* du même Arnault (1827) ou *Un épisode de 1812 ou L'Espionne russe* de Mélesville et Carmouche (1829). En faisant dépendre l'intrigue tragique de conditions matérielles et des mouvements intérieurs de la vie diplomatique en marge ou en fond de scène, la pièce reflète alors le sentiment familial de suspicion et la peur constante de l'espionnage extérieur et intérieur qui caractérisent l'esprit public contemporain. Elle participe d'une dramaturgie en pleine transition entre formes anciennes et cadres nouveaux, typique de ces entre-deux de l'Histoire (voir VASAK 2022), portée par le climat euphorisant des conquêtes militaires et par une politique française étendue au-delà des frontières au moment du passage décisif du Directoire au Consulat.

## Bibliographie

### Sources

ARNAULT Antoine-Vincent, *Blanche et Montcassin ou les Vénitiens*, Paris, chez Demonville, Imprimeur libraire, rue Christine, n°12, An Septième.

ARNAULT Antoine-Vincent, *Œuvres complètes*, La Haye, Imprimerie Belgique, 1818, t. 2.

ARNAULT Antoine-Vincent, *Œuvres*, Paris, A. Bossange 1824-1827, t. 2.

ARNAULT Antoine-Vincent, *Souvenirs d'un sexagénaire*, édition critique de R. Trousson, Paris, H. Champion, 2003.

CORNEILLE Pierre, « Examen de *Cinna* », *Cinna*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 38-40.

DELAVIGNE Casimir, *Œuvres complètes, seule édition avouée par l'auteur*, Paris, Delloye et Lecou, 1836, t. 2.

LE BLOND Guillaume, article « Espion », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, sous la dir. de Diderot, et D'Alembert, Paris, Briassion, David l'Aîné, Le Breton, Durand, vol. V (1755), p. 971b (signé Q).

### Monographies

AULARD Alphonse, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire exécutif, recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, Paris, L. Cerf, 1902, 5 vol.

BLANC Olivier, *Les Espions de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Perrin, « Hors collection », 1995.

FAZIO Mara, *François-Joseph Talma, le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS éditions, 2011.

JAUME Lucien, *Le Discours jacobin et la démocratie*, Paris, Fayard, 1989.

SCHMIDT Adolphe, *Tableaux de la révolution française publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris*, Leipzig, Veit & Comp., 1867.

TROUSSON Raymond, *Antoine-Vincent Arnault (1766-1834). Un homme de lettres entre classicisme et romantisme*, Paris, H. Champion, 2004.

VASAK Anouchka, *1797. Pour une histoire météore*, Pais, Anamosa, 2022.

ZWEIG Stefan, *Fouché* [1929], trad. Alzir Hella, Paris, Grasset, 1930, rééd. Le Livre de Poche, 2000.

### Articles dans des revues

GUILHAUMOU Jacques et LAPIED Martine, « Paysans et politique sous la Révolution française à partir des dossiers des comités de surveillance des Bouches-du-Rhône », *Rives nord-méditerranéennes*, 5 | 2000, p. 27-44.

MARTIN Virginie, « La Révolution française ou 'l'ère du soupçon'. Diplomatie et dénonciation », *Hypothèses* 2009/1 (12), p. 131-140.

TASSARA Carla, « Dal Terrore a Napoleone : *Blanche et Montcassin* di A.-V. Arnault », *Francofonia*, 27, 1994, p. 107-116.

### Articles en ligne

*Le Corsaire, L'Esprit des journaux français et étrangers, Le Magasin encyclopédique, ou journal des sciences, des lettres et des arts* : <https://theatre1789-1815.e-monsite.com/>

---

<sup>1</sup> Fermé depuis le 20 février 1798 faute de recettes suffisantes, le théâtre de la République au Palais Royal est restauré par l'entrepreneur Sageret et rouvre le 5 septembre. Depuis janvier, Sageret dirigerait trois salles : le Théâtre de la République, le Théâtre Feydeau et l'ancienne salle du Théâtre Français devenu Théâtre de la Nation puis Égalité enfin Odéon en 1797 où se réunissent les acteurs du Théâtre Louvois rejoints en février par les acteurs de Feydeau. (Voir FAZIO 2011: 95).

<sup>2</sup> *Franche et Monmutin ou les Médecins*, parodie en quatre morceaux par les C<sup>s</sup> Piis, Barré, Radet et Desfontaines, créée au Théâtre du Vaudeville, le 5 novembre 1798 et jouée 11 fois ; *Arlequin, doge de Venise* de Barré et Radet, créé au Vaudeville le 23 janvier 1799 sans succès. (Voir TROUSSON 2004: 15).

<sup>3</sup> Le 25 octobre 1799. « Nous ne pouvons taire que, hier soir, au théâtre de la République, [Bonaparte] fut reconnu, quelque précaution qu'il eût prise pour se cacher ; qu'il fut applaudi de façon à ne pas lui laisser ignorer l'admiration qu'il inspire ; et que d'abord que Capello, dans les Vénitiens, eût juré la destruction du gouvernement de Venise, l'orchestre fit entendre le Chant du Départ, au milieu des applaudissements d'un enthousiasme universel. » *La Clef du cabinet* du 5 brumaire an VIII, rapport du bureau central du 4 Brumaire.

<sup>4</sup> Les registres de la Comédie-Française à partir de la réunion de la troupe indiquent quinze reprises : 23 juillet 1799 (5 thermidor an VII), avec la distribution suivante : Vanhove (Contarini) ; Lacave (Priuli) ; Talma (Montcassin) ; Desprez (Lorédan) ; Berville (Pisani) ; Florence (Donato) ; Duval (le prêtre) ; Baptiste aîné

(Capello) ; Mme Suin (Constance) ; Blanche (Mme Vanhove) ; 25 juillet 1799 (7 thermidor an VII) ; 3 septembre 1799 (17 fructidor an VII) ; 25 octobre 1799 (3 brumaire an VIII) ; 31 décembre 1799 (10 nivôse an VIII) ; 31 janvier 1800 (11 pluviôse an VIII) ; 29 mars 1800 (8 germinal an VIII) ; 3 mars 1801 (12 ventôse an IX) ; 7 mai 1802 (17 floréal an X) ; 1<sup>er</sup> juin 1802 (12 prairial an X) ; 4 août 1802 (16 thermidor an X) ; 3 décembre 1807 ; 23 décembre 1807 ; 4 janvier 1808 ; 3 février 1808. Je remercie Virginie Yvernault et Émilie Gauthier pour la collecte de ces données dans les registres en cours de numérisation : <https://www.cfregisters.org>

<sup>5</sup> Arnault, « Avertissement en tête des *Vénitiens* », *Œuvres complètes*, La Haye, Imprimerie Belgique, 1818, t. 2, p. 125. La *première* fut retardée de cinq jours par le censeur Corderant à cause d'un passage – quatre vers faisant allusion à la fragilité des régimes injustes et sanglants et rappelant les séquelles encore vives de la Terreur (« Et malheur au pouvoir qui croit par l'injustice / De sa grandeur sanglante assurer l'édifice ; / Il croulera bientôt avec son faible appui, / Et le sang innocent retombera sur lui. » acte I, scène 1). Il jugea impossible la présence sur scène d'un « prêtre romain appelé pour faire un mariage dans une chapelle catholique décorée d'un autel avec tous les ornements d'usage [...] sans réveiller l'esprit de fanatisme et d'opposition contre les institutions nouvelles pour la célébration des mariages ». Le censeur note en marge : « Point de prêtres, point de prêtres ! Ils sont encore parmi nous, ils nous tourmentent ; point de prêtres ! » (Voir AULARD 1902 t.V : 141 et TROUSSON 2004: 123).

<sup>6</sup> Voir Geoffroy cité par *Le Corsaire* du 7 octobre 1826, p. 2.

<sup>7</sup> Voir, entre autres, *Dom Carlos* (1672) et la *Conjuration des Espagnols contre la République de Venise* de Saint-Réal (1674), et les tragédies *Venise préservée* d'Otway (1682), *Andronic* de Campistron (1685), *Manlius* de La Fosse (1698), *Venise sauvée* de La Place (1746) – première tragédie française à situer son action à Venise –, *Rome sauvée* de Voltaire (1749).

<sup>8</sup> Casimir Delavigne, « Examen critique de *Marino Faliero* », *Œuvres complètes, seule édition avouée par l'auteur*, Paris, Delloye et Lecou, 1836, t. 2, p. 274.

<sup>9</sup> Il s'agit d'un trait historique trouvé par un ami (Maret) dans le périodique *Les Soirées littéraires* (t. III, p. 186-187), recueil d'anecdotes historiques publié entre autres par l'abbé Coupé et paru de 1795 à 1801. (Voir Trousson 2004: 119-121).

<sup>10</sup> Dans ses *Souvenirs d'un sexagénaire* écrits trente-cinq ans plus tard, Arnault met plutôt en avant l'intrigue familiale et bourgeoise (Voir FAZIO 2011: 96).

<sup>11</sup> Voir TASSARA 1994.

<sup>12</sup> Arnault, Préface des *Vénitiens*, Paris, chez Demonville, Imprimeur libraire, rue Christine, n°12, An Septième, p. xii. Une épître dédiée à « Buonaparte, membre de l'Institut », datée du 24 Brumaire an 7 (p. v-vi), enracine davantage encore la pièce dans le contexte des conquêtes militaires et de l'expansion de la France durant les campagnes d'Italie. L'épître est retirée des éditions suivantes. La seconde préface de 1818, pour ses *Œuvres complètes*, souligne qu'« une partie de la tragédie des *Vénitiens* a été composée à Venise même ; ainsi cette peinture de mœurs a-t-elle au moins le mérite de la vérité ». Arnault, « Avertissement », *op. cit.*, p. 125.

<sup>13</sup> Il est par la suite Membre de l'Institut, chef de division au Ministère de l'Intérieur, académicien, ministre de l'Instruction publique, enfin professeur à Polytechnique.

<sup>14</sup> Le public a pu voir dans le conseil des Trois « un de ces tribunaux redoutables qui frappent dans l'ombre & en silence » (*L'Esprit des journaux français et étrangers*, t. II, novembre 1798/brumaire an VII, p. 226-235) faisant écho à la Terreur, voire à la réorganisation du Directoire après 1795 dont le Bureau central du ministère est composé de trois membres. Plus tard, la pièce a pu entrer en résonance avec le Directoire cisalpin qui entraîna la révolte du conseil des Sénieurs et des Juniors, suivi de la menace par la France d'un gouvernement militaire après le rétablissement de l'ordre par le général Brune le 8 juin 1798, en particulier dans les répliques de Constance, la confidente de Blanche, qui louent les victoires militaires de Montcassin en Italie, acte II, scène 1.

<sup>15</sup> Arnault, *Les Vénitiens*, première édition citée, p. xiv-xv.

<sup>16</sup> On trouve dans la même note des indications sur la répartition spatiale des personnages secondaires et des figurants pendant la scène d'exposition dans le décor spécifique de « la salle du grand-conseil, dans le palais de Saint-Marc » : Les principaux magistrats doivent être placés sur une estrade près du Doge, dont le trône est élevé sous un dais. / Le reste du conseil est indifféremment réparti sur des gradins. / Le

chancelier doit avoir une place distinguée et un bureau particulier. / Les secrétaires sont auprès du doge ; les huissiers se tenaient debout. » *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.* Voir aussi Arnault, « Avertissement », *op. cit.*, p. 126-128.

<sup>18</sup> *Les Vénitiens*, acte I, scène 1. L'espionnage présent des deux côtés est rappelé lors du procès à huis clos du cinquième acte par le juge Lorédan, acte V, scène 5. L'espionnage et le contre-espionnage sont indissociables dès les débuts de la Révolution. Voir les paroles du chant patriotique « Veillons au salut de l'Empire », écrites par Adrien Simon Boy (1768-1795), chirurgien en chef de l'armée du Rhin, sur une musique de Nicolas Dalayrac en 1792 : « Veillons au maintien de nos lois / Si le despotisme conspire, / Conspirons la perte des rois ». Œuvre lyrique créée à Paris, à l'Opéra du Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 30 septembre 1792, représentée à l'Opéra jusqu'en 1799, et reprise sur scène en 1848.

<sup>19</sup> *Magasin encyclopédique, ou journal des sciences, des lettres et des arts*, 4<sup>e</sup> année, 1798, t. III, p. 550-555.

<sup>20</sup> *Les Vénitiens*, acte IV, scène 5. Voir aussi la scène précédente.

<sup>21</sup> Le choix d'un héros national à l'origine incertaine préfigure le héros romantique à la Ruy Blas ou Antony. Par son ascension sociale, Montcassin fait aussi allusion à la bonne fortune du général Bonaparte, dessinant les contours d'une tragédie bonapartiste étendue jusqu'au *Paria* de Delavigne (1821) : « Je l'obtins donc ce rang que j'osai désirer ! [...] / C'est que mes sentiments, bien plus que mes exploits, / Peut-être à tant d'honneur m'ont donné quelques droits. / Né pour l'indépendance, aux rives de la Seine, / Sujet d'un roi, mon âme était républicaine. / Aux bienfaits médiés, aux serviles grandeurs, / Préférant de Venise et les lois et les mœurs [...]. » *Les Vénitiens*, acte I, scène 1.

<sup>22</sup> Dans *Cinna*, l'action se déplace à deux moments (entre les actes I et II, et entre les scènes 3 et 4 de l'acte IV). Corneille ne rétablit la liaison des scènes et de l'illusion qu'au prix d'une licence poétique : « Tout s'y peut passer, non seulement dans Rome ou dans un quartier de Rome, mais dans le seul palais d'Auguste, pourvu que vous y vouliez donner un Appartement à Émilie, qui soit éloigné du sien. » Corneille, « Examen de *Cinna* », éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 39.

<sup>23</sup> *Les Vénitiens*, acte III, scène 3.

<sup>24</sup> *Ibid.*, acte III, scène 2. L'idée qu'il faut débarrasser les lieux de la présence d'un étranger importun est bien présente dans le texte mais Montcassin est plus un indiscret qu'un espion.

<sup>25</sup> *L'Esprit des journaux français...*, *op. cit.*, p. 226-235.

<sup>26</sup> *Les Vénitiens*, acte IV, scènes 6 et 7.

<sup>27</sup> La presse prétend qu'Arnault a transformé un usage ancien en loi rigide et expéditive dont le conseil reconnaît l'erreur après coup, afin de renforcer la portée politique de la pièce. Voir le *Magasin encyclopédique*, *op. cit.* et TASSARA 1994. Arnault se justifie dans « De quelques Institutions politiques de la République de Venise », *Les Vénitiens*, éd. citée, p. vii.

<sup>28</sup> *Les Vénitiens*, p. viii. Le mot est absent des autres œuvres d'Arnault, à l'exception d'un texte rapporté à sa comédie des *Gens à deux visages* (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 210).

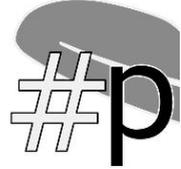
<sup>29</sup> « ESPION, s. m. (Art milit.) est une personne que l'on paye pour examiner les actions, les mouvemens, &c. d'une autre, & surtout pour découvrir ce qui se passe dans les armées. Quand on trouve un espion dans un camp, on le pend aussitôt. Wicquefort dit qu'un ambassadeur est quelquefois un espion distingué qui est sous la protection du droit des gens. Voyez Ambassadeur. Chambers. » *Encyclopédie*, vol. V (1755), p. 971b, signé Q (Leblond). Voir aussi la définition stable de 1694 à 1798 du *Dictionnaire de l'Académie*, « Qui épie, qui se mêle parmi les ennemis pour épier, qui fait le métier d'épier. Nous avons de bons espions dans le camp des ennemis, dans la ville. On pend les espions quand on les découvre » (5<sup>e</sup> édition, 1798).

<sup>30</sup> À partir de la 6<sup>e</sup> édition de 1835, on note une extension de la définition hors du domaine militaire, dans le sens du mouchard et aussi l'ajout d'un premier emploi au féminin.

<sup>31</sup> *Les Vénitiens*, acte I, scène 1.

<sup>32</sup> « Note 12 : Aux espions titrés... », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>33</sup> Arnault, *Œuvres*, Paris, A. Bossange 1824-1827, 8 vol., t. 2, Note 12, p. 115-116.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

## **Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire**

Pierre Frantz

### **Per citare l'articolo**

Pierre FRANTZ, « Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire », *Publifarum*, 37, p. 63-74.

## Résumé

Avant sa disparition de la scène, sous les coups de boutoir des Romantiques, le théâtre de Voltaire a connu une vie paradoxale sous le Consulat et l'Empire. Il a bénéficié d'une actualité, celle des combats idéologiques qui opposaient les libéraux aux partisans de l'Église, et il a été la victime de cette même actualisation. Il s'est trouvé englué dans le processus de classicisation de la littérature dramatique, centré sur les grands auteurs du XVIIIe siècle, « recréés » dans le nationalisme naissant et la nouvelle conscience historique : l'actualité de cette première décennie du siècle semblait arracher Voltaire à l'Histoire, dans laquelle il ne pouvait encore trouver sa place. Souvent représenté, le théâtre de Voltaire connut donc en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle ses dernières années de gloire.

## Abstract

Before his disappearance from the scene, under the battering of the Romantics, Voltaire's theater had a paradoxical life under the Consulate and the Empire. It benefited from a topicality, that of the ideological struggles which opposed the liberals to the partisans of the Church, while being the victim of this same actualization. This theatre was stuck in the process of classicizing dramatic literature, centered on the great authors of the seventeenth century, "recreated" in the emerging nationalism and the new historical consciousness: the socio-political context of this first decade of the century seemed to tear Voltaire to History, in which he could not yet find his place. Often represented, the theater of Voltaire thus knew in this beginning of the XIX<sup>th</sup> century its last years of glory.

La présence du théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire, si elle ne saurait nous étonner vu l'immense réputation du philosophe et surtout du poète sous l'Ancien Régime, était pourtant problématique. Un regard rétrospectif suggère sans doute l'amorce du déclin, indéniable au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, cependant qu'une observation objective, limitée à la période considérée, invite plutôt à nuancer cette idée, car Voltaire reste présent au répertoire de la Comédie-Française, dans le prolongement de la gloire qui fut la sienne entre 1760 et 1791 : moins souvent joué que Racine (avec 541 séances *versus* 745) mais un peu plus que Corneille (541 séances *versus* 495), Molière occupant la première place. La Révolution a ébranlé pourtant sa figure et cette période mériterait à elle seule un nouvel examen : malgré le succès révolutionnaire de *Brutus*

Mourir d'être classique

et des reprises de *La Mort de César*, et malgré la panthéonisation du philosophe, son œuvre et sa pensée connaissent une éclipse après le transfert des cendres au Panthéon en 1791 et, surtout, avec la radicalisation montagnarde. Voltaire reste discuté – le plus souvent pour des raisons inverses des critiques montagnardes – sous le Consulat et l'Empire, alors même que son œuvre semble solidement implantée à la Comédie-Française. Voltaire est en effet au cœur des luttes idéologiques qui marquent la « sortie » de la Révolution, alors même que les lignes de front ne sont pas toujours celles qu'on imaginerait. Leur lecture politique est très directe, dès lors que la censure des théâtres a été rétablie et qu'elle est sévèrement active, dès lors aussi que l'Empire, et l'Empereur lui-même, ont une politique idéologique parfaitement explicite ; elle exige cependant un recul critique et plusieurs niveaux de lecture.

On commencera par quelques remarques sur la présence du dramaturge au répertoire de la Comédie-Française. On esquissera ensuite les contours et les lignes des affrontements dans un certain nombre de textes et de débats critiques.

**Classement des œuvres dramatiques de Voltaire en fonction du nombre  
de leurs représentations au cours de la période 1800-1815 :**

<i>Zaïre</i>	90
<i>Tanocrède</i>	86
<i>Sémiramis</i>	66
<i>Nanine</i>	58
<i>Œdipe</i>	54
<i>Adélaïde du Guesclin</i>	45
<i>Mahomet</i>	40
<i>L'Orphelin de la Chine</i>	34
<i>Alzire</i>	33
<i>Méropé</i>	19
<i>L'Enfant prodigue</i>	12
<i>La Mort de César</i>	2
<i>Oreste</i>	2

Le répertoire voltairien, si on le compare à celui qui s'est établi dans les années 1760 (cf. FRANTZ : 2020), est resté à peu près identique, les deux représentations d'*Oreste*

et de *La Mort de César*, qui ne figurent pas dans le canon à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle étant en quelque sorte en dehors de toute statistique. Ce dernier s'établissait comme suit : *Tancrède, Sémiramis, L'Écossaise, L'Enfant prodigue, Le Fanatisme ou Mahomet le prophète, Œdipe, Brutus, Mérope, l'Orphelin de la Chine, Alzire ou les Américains, Zaïre Adélaïde du Guesclin, Nanine*. Ce sont donc 13 pièces qui sont reprises, pour un total de 541 représentations, 34 environ chaque saison. C'est autour du quart des représentations qui, chaque année, sont consacrées au théâtre de Voltaire. Les années les plus intensément voltairiennes sont 1801, 1802 et 1803, où on dépasse même les 50 représentations en 1801 et 1802, c'est-à-dire plus du tiers. C'est une période de vives tensions intellectuelles. Les libéraux, défenseurs de l'héritage de la Révolution, républicains ou favorables au Consulat, s'opposaient aux défenseurs de l'Église, qu'ils soient partisans de la monarchie ou de Napoléon ; le Concordat est signé en 1801 ; Marie-Joseph Chénier publie *Les Nouveaux Saints* (cf. CHÉNIER, 1801) en 1801 et Chateaubriand le *Génie du Christianisme* en 1802. On pourrait aussi avancer quelques autres observations. La première tient à la disparition de deux pièces pleines d'orages : *Brutus*, trop étroitement lié à la Révolution pour ne pas en rappeler le souvenir alors que depuis Thermidor on s'inquiète, dans tous les camps, de la manière de la terminer, en l'achevant pacifiquement pour les uns, en l'enterrant pour les autres ; la deuxième concerne *Le Café ou L'Écossaise*, une comédie sans doute trop liée au conflit des années 1760 pour que les scènes de Fréron ne paraissent pas intempestives. Quant aux pièces dont la présence sur l'affiche est très faible, telles *Oreste* et *La Mort de César*, elles n'ont en réalité pas un sort identique. *Oreste* n'a jamais eu de succès et j'ignore quelles ont été les intentions des Comédiens-Français quand ils la reprirent en 1802. *La Mort de César*, jouée en 1802 et 1806, est un cas différent. Cette tragédie est souvent éditée dans les éditions collectives comme dans des publications séparées au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors qu'elle l'est plus rarement sous le Consulat et l'Empire – on peut compter deux éditions séparées seulement et cinq reprises dans des éditions collectives du théâtre ou des œuvres de Voltaire – et qu'elle recommence à l'être à nouveau dès la Restauration, où elle figure dans nombre d'éditions scolaires. La pièce était représentée rarement sous l'Ancien Régime, principalement pour des raisons de forme : atypique, elle n'a que trois actes et ne compte aucun rôle féminin. Elle avait été jouée pendant la Révolution, mais moins souvent qu'on ne l'imaginerait et, sous le Consulat et l'Empire, le personnage de Marcus Brutus pouvait certainement soulever des

approbations bien douteuses. Le sujet était donc délicat du point de vue politique. De façon surprenante, *La Mort de César* est néanmoins représentée à Erfurt, en 1808, lors des célèbres soirées de gala qui réunissaient « un parterre de rois »<sup>1</sup> et c'est Napoléon lui-même qui l'avait imposée, ainsi qu'en témoigne le fait qu'il aurait répondu à Talma, qui s'en étonnait, qu'il entendait démontrer qu'il était toujours républicain (cf. RIGOTARD 2000 : 364). Ce fut sans doute par provocation, comme le suggère Mara Fazio, que l'Empereur choisit justement cette pièce (cf. FAZIO 2011 : 149). Car l'opinion de Napoléon sur les tragédies de Voltaire était pour le moins ambivalente. Las Cases raconte ainsi qu'à Sainte-Hélène il se faisait lire des scènes de Molière, Racine, Corneille et Voltaire :

Il sait une foule de vers dont il se souvient depuis son enfance, époque, dit-il, où il savait beaucoup plus qu'aujourd'hui. L'Empereur est ravi de Racine, il y trouve de vraies délices ; il admire éminemment Corneille, et fait fort peu de cas de Voltaire, plein, dit-il, de boursoufflure, de clinquant, toujours faux, ne connaissant ni les hommes, ni les choses, ni la vérité, ni la grandeur des passions. [...] On ne croira qu'avec peine, continuait-il, qu'au moment de la Révolution, Voltaire eût détrôné Corneille et Racine : on s'était endormi sur les beautés de ceux-ci, et c'est au premier Consul qu'est dû le réveil. (LAS CASES [1823] 1968 : 170 ; 220)

Napoléon se montre donc très sévère contre le théâtre de Voltaire, notamment contre *Mahomet* et *Brutus*, ce qui ne l'empêche pas d'en faire une de ses lectures d'exil. À la première pièce, il reproche son intrigue. En montrant un Mahomet manipulateur et intrigant, le dramaturge aurait méconnu le véritable ressort politique du conquérant : l'action sur l'opinion et, par suite, la mise en mouvement des masses populaires. Il aurait ainsi manqué le personnage historique, le conquérant, qui suscitait l'admiration de Napoléon (LAS CASES [1823] 1968 : 219). En ce qui concerne la seconde pièce, dans *Brutus* Voltaire aurait inspiré de l'horreur contre le consul et aurait méconnu l'amour de la patrie, qui inspirait les Romains (LAS CASES [1823] 1968 : 273). L'Empereur confesse cependant son admiration pour *Œdipe*. Comme La Harpe (cf. LA HARPE 1804 : 190-201), il admire la célèbre scène de reconnaissance et, comme lui, et pour les mêmes raisons, il se montre indulgent pour l'histoire d'amour entre Philoctète et Jocaste, que Voltaire a cru bon de greffer sur la fable de Sophocle. Tous deux y voient simplement une marque de l'époque, qui exigeait une intrigue amoureuse dans le nœud de toute tragédie. « Cet éloge de Voltaire nous a frappés : il était nouveau pour nous, tant il était rare dans la bouche de l'Empereur », écrit Las Cases (LAS CASES [1823] 1968 : 556). Ces jugements contrastés de Napoléon constituent un symptôme :

celui des contradictions qui caractérisent le procès de « classicisation » du théâtre de Voltaire.

Ces tensions se superposent, se recourent parfois ou se décalent. La première est idéologique autant qu'esthétique. Excellent observateur, Chénier met au crédit de l'influence voltairienne quelques caractéristiques de la tragédie révolutionnaire, et tout d'abord des sujets exclusivement politiques, à savoir sans une histoire d'amour :

Les tragédies les plus remarquables de ces vingt dernières années se distinguent par une action simple, souvent réduite aux seuls personnages qui lui sont nécessaires, dégagée de cette foule de confidents aussi fastidieux qu'inutiles, de ces épisodes qui ne font que retarder la marche des événements et distraire l'attention des spectateurs, de ces fadeurs érotiques, si anciennes sur notre théâtre, introduites par la tyrannie de l'usage, [...] signalées par Voltaire et désormais bannies de la scène comme indignes de la gravité [du] cothurne. Le caractère philosophique, imprimé par ce grand homme à la tragédie, s'est également conservé dans le choix de quelques sujets et dans la manière de les traiter. (CHÉNIER 1989 [1808] : 243-244)

La simplicité et la sévérité qui ont caractérisé le « retour à l'Antique » dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient en vérité marqué la tragédie voltairienne dès les années 1730 et il ne s'agit pas seulement d'un trait esthétique mais du développement d'une idéologie en réaction contre ce qu'on appellera plus tard le « rococo », désormais perçu comme « efféminé ». Cette « virilisation » du jugement esthétique est en partie un héritage des débats traditionnels en rhétorique, dans lesquels les partisans du style « attique » dénonçaient les partisans de la rhétorique « asiatique » comme fardée. À la même époque, Victorin Fabre souligne la supériorité de Voltaire sur tous ces « tragiques efféminés qui se sont disputé l'héritage de Racine » (FABRE, 1810 : 44). L'exclusion du féminin des valeurs, son infériorisation dans les jugements esthétiques, constituent plus largement un trait idéologique caractéristique dans cette première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, un trait souligné par Chénier et prêté (avec plus ou moins de justesse) à l'influence de Voltaire qui, aux yeux de Fabre et de Chénier, est celui qui a su rendre à la tragédie sa grandeur philosophique, évidemment masculine... Prosper de Barante, à l'inverse, ne voit en Voltaire qu'un esprit superficiel, incapable de réflexion, « enivré des applaudissements du théâtre » et, surtout, soumis à la mode (BARANTE 1847 : 46). Il admire cependant *Zaïre* et reconnaît au dramaturge quelques qualités bien peu philosophiques telles l'imagination, « une certaine chaleur rapide de la passion, un abandon entier, une verve de sentiment qui entraîne et qui émeut, une grâce qui charme et qui subjugué. » Il lui semble inférieur à Racine et à Corneille mais, dit-il,

Mourir d'être classique

il avait « la force, l'imagination, la grâce » (BARANTE 1847 : 51), qualités alors reconnues aux femmes. Hélas, « il acquit la prétention d'instruire son siècle par l'influence de ses ouvrages dramatiques » (IBID.) : Barante dénonce son ton déclamatoire et emphatique, sa froideur, son esprit de « système » (IBID.). Tout juste sauve-t-il *Mérope*, qui a cependant moins de charme à ses yeux, et qui lui paraît sans doute une tragédie plus (trop...) sérieuse.

Au-delà de son théâtre, c'est la figure même de Voltaire qui est source de clivages de plus en plus profonds. Dans la satire des *Nouveaux Saints*, parue dans *La Décade philosophique* du 30 prairial an IX (juin 1801) et qui eut cinq éditions successives dans les deux mois qui suivirent (cf. LIÉBY, 1902 : 202), Chénier s'en prend aux adversaires du philosophe. En 1806, il publie une *Épître à Voltaire* qui lui fait perdre la place d'Inspecteur de l'Instruction publique que Napoléon lui avait accordée en guise de compensation quand il avait été chassé du tribunat. Il y fait parler Geoffroi, le célèbre aristarque du *Journal des Débats* qui, sans relâche, dénigrait Voltaire et son théâtre :

Grâce à Clément et moi, Voltaire est renversé.  
Nous avons longuement disserté sur Alzire,  
Sur Tancrède et Gengis, sur Mérope et Zaïre :  
On est désabusé de ces méchants écrits. [...]  
[...] Mais de grâce, ingénieux Geoffroi  
Et vous, léger Clément, pour l'honneur de l'Église,  
En matière de foi craignez quelque méprise :  
Tenez, vous croyez vivre ; on s'y trompe souvent :  
Vous êtes morts, très morts et Voltaire est vivant. (CHÉNIER, 1801 : 4)

Qui est vivant ? qui est mort ? qui doit mourir ? La résistance des Lumières, incarnées par Voltaire, est-elle du côté de la vie ? Car les libéraux progressistes et voltairiens constituent la génération passée, « conservatrice » et républicaine, face au parti catholique et concordataire. Mais ce parti catholique et monarchiste n'en est pas moins lui aussi (Chateaubriand, Staël, Barante) oppositionnel face à l'Institut, épuré par Napoléon. Nous voilà au cœur des paradoxes de cette période.

Les paradoxes esthétiques redoublent les combats idéologiques. Un grand critique comme La Harpe, qui avait été le disciple et le thuriféraire de Voltaire, ne se dédit pas de son admiration pour le poète après son retour au catholicisme : pour sauver sa passion de jeunesse et sa cohérence avec lui-même, il tente de dissocier le style de l'écrivain de la philosophie qu'il exprime dans ses pièces. Prosper de Barante est sur la même ligne. C'est bien la philosophie qui, à leurs yeux, détruit la tragédie voltairienne,

la philosophie et cette philosophie. Lemer cier réagit et conteste vivement cette opération douteuse. Il attaque La Harpe en ces termes : « Son caractère, sans doute, égara son discernement, s'il n'aperçut pas qu'en séparant ainsi dans Voltaire, sa philosophie de ses talents, il lui refusait tout. C'était ruiner le fond même que cet homme universel avait mis en valeur. » (LEMERCIER, 1817, I, 92).

Plus fort encore, Chateaubriand pousse cette même idée à la limite, jusqu'à un étonnant paradoxe dans la comparaison qu'il établit dans le *Génie de Christianisme* entre *Zaïre* et *Iphigénie* ; à ses yeux, Voltaire est supérieur à Racine en ce qu'il a su exprimer la beauté de la religion catholique avec les caractères de *Zaïre* et de Lusignan. Voilà une tragédie de Voltaire sauvée par sa poésie et une philosophie chrétienne qui n'était pas celle de son auteur ! (Cf. CHATEAUBRIAND, 1978 : 659-672). Même sauvetage d'*Alzire*, grâce au personnage de Gusman, « le fils ». Chateaubriand déplore que le génie de Voltaire ait été dévoyé par ce dix-huitième siècle incroyant. S'il avait vécu à Port-Royal, cette école l'aurait sauvé, affirme-t-il (cf. ZÉKIAN, 2012 : 327). Ainsi, canonisé de son vivant, grand poète, Voltaire se décline pourtant, avec le XVIII<sup>e</sup> siècle qui l'emporte avec lui, alors que monte le « Siècle de Louis XIV », seul authentiquement « classique ».

Voilà le grand paradoxe esthétique : un auteur canonique, promu au classicisme et à l'éternité, et justement condamné à mort pour cette raison même par la génération romantique. Qu'est-ce donc que devenir un « classique » ? Cette question est au cœur du livre que lui a consacré récemment Stéphane Zékian, intitulé *L'Invention des classiques*. Ce terme n'était pas perçu sans ambiguïtés au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa valeur positive ne s'impose qu'au travers de systèmes d'oppositions lexicales entre Ancien et Moderne, ou ensuite, chez Stendhal, entre « l'Académicien » et le Romantique. On observera l'évolution de la définition du terme « classique » entre les éditions de 1798 et de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie* :

CLASSIQUE. Il est principalement d'usage en cette phrase, *Auteur classique*, c'est-à-dire, un auteur approuvé, et qui fait autorité dans une certaine matière. *Platon, Aristote, Homère, Démosthène, Cicéron, Virgile, Tite-Live, etc. sont des auteurs classiques.* (*Le Dictionnaire de l'Académie française. Cinquième Édition, t..1 [1798]*)

CLASSIQUE. Se dit aussi, par opposition à *Romantique*. Des écrivains qui suivent les règles de composition et de style établies par les auteurs *classiques*. Il se dit également des ouvrages de ces écrivains. *Auteur, écrivain, poète classique. Poésie classique, poème classique. Le genre classique*, ou simplement, *le classique, le genre des écrivains classiques*. On dit aussi, substantivement, *les classiques et les romantiques*, Les partisans du

genre classique et ceux du genre romantique. (*Le Dictionnaire de l'Académie française. Sixième Édition, t. 1* [1835])

La Harpe écrit en 1778, dans le *Journal de Paris*, peu après la mort de Voltaire, intervenant dans une polémique à propos de *Zulime* : « Tout ce que je puis dire pour ceux sur qui cette étrange diatribe aurait pu faire quelque impression, c'est que l'auteur de *Zaïre* et de *La Henriade* mort à quatre-vingt-quatre ans, après tant de chefs-d'œuvre et tant de gloire, est pour moi ce qu'il doit être déjà pour tous les amateurs des lettres, un classique, un ancien » (LA HARPE, 1789, t. 2 : 952).

Le mot est révélateur : de son vivant, Voltaire est déjà un *ancien*. Un « ancien moderne » et cette concrétion oxymorique me paraît propre à faire comprendre ce qu'est un classique en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est à dire pas exactement un ancien (tel que défini dans la Querelle des Anciens et des Modernes, puis à travers l'opposition qu'établit Chateaubriand entre les classiques de l'antiquité et les classiques « modernes »). Voltaire a été un classique de son vivant, mais il va cesser de l'être, précisément en endossant ce nom. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, son nom s'inscrit dans la série des écrivains classiques. Diderot écrit ainsi : « On leur citera cent endroits de Corneille, de Racine, de Voltaire et de Crébillon » (DIDEROT, 1970, t. III : 148) et Rousseau aligne de même Corneille, Racine et Voltaire (cf. ROUSSEAU, 1995, t. V : 280).

Auguste Wilhelm Schlegel introduit vers la même époque une autre précision, qui complète et inscrit le déplacement de la notion de classique. Il évoque la littérature de l'Empire avec une expression qui s'appliquerait parfaitement au rôle que joue alors le théâtre de Voltaire : « La plupart des critiques, séduits par la forme extérieure, ont donné libéralement à ces derniers le nom de *classiques modernes*, tandis qu'ils daignent tout au plus tolérer, sous le nom de génies incultes et sauvages, ces grands poètes vivants, chers aux nations, dont le talent original brille d'un trop grand éclat pour ne pas les frapper eux-mêmes. » (SCHLEGEL, [1814] 1832, t. 1 : 15). Schlegel thématise un clivage critique qui est un héritage direct de Voltaire, celui qui sépare les écrivains comme Racine de Shakespeare, qui oppose les classiques aux « génies incultes et sauvages ». Ceux-ci ne survivent pas dans l'éternité abstraite des classiques mais ils vivent de la vie des nations qui les chérissent. Il les appelle les *romantiques* : « D'après cette manière de voir, on a imaginé de faire ressortir le contraste qui existe entre le genre antique ou classique et celui des arts modernes, en donnant à ce dernier le nom de *genre romantique*. » (IBID. : 16).

Napoléon, comme Chénier et, bien sûr, comme Germaine de Staël, était sensible à l'enracinement historique de la littérature dramatique. Marie-Joseph Chénier lui-même, qui pourtant, comme l'écrit Chateaubriand, « se distinguait par un esprit éminemment classique » (CHATEAUBRIAND 2004, t. II : 873), s'insurge contre l'usage qu'on fait des classiques lorsqu'ils sont pris pour des modèles rhétoriques ou des références a-temporelles (CHÉNIER [1808] 1989 : 232-233). Mais pour Napoléon comme pour Chénier ou d'autres « progressistes », cette relation des textes du passé avec leur histoire constitue un paramètre négatif. Si l'on pouvait ainsi admirer Voltaire, c'était *malgré* ses limites historiques.

Mais pouvait-on proposer une lecture « historique » positive de Voltaire en 1810 ? Dans l'acception ancienne de ce mot, les *classiques* sont des poètes, dramatiques ou épiques en général (Rousseau dit avoir appris l'orthographe dans *La Henriade*), qu'on doit *imiter*. Car tel était bien le rôle que les voltairiens, du vivant même du philosophe comme encore sous le Consulat et l'Empire, voulaient faire jouer à son théâtre. C'est aux acteurs du Théâtre-Français, et au premier chef à Talma, que Voltaire doit d'être joué parmi les auteurs « classiques ». Napoléon affirmait que Voltaire ne passait la rampe qu'à cause des décors et des costumes, ce que nous appelons aujourd'hui la « mise en scène » : « Il est étonnant, pour revenir à Voltaire, disait-il, combien peu il supporte la lecture. Quand la pompe de la fiction, les prestiges de la scène ne trompent plus l'analyse ni le vrai goût, alors il perd immédiatement mille pour cent. » (LAS CASES [1823] 1968 : 220).

L'idéologie critique de l'Empereur est ici celle d'un vrai « classique », privilégiant le texte par rapport à la performance, alors même qu'en effet Voltaire avait précisément renouvelé la tragédie en accordant au décor, aux costumes et au jeu dramatique un rôle très important. Il est probable qu'en effet c'est la « mise en scène » qui assure à Voltaire sa survie en ces débuts du XIX<sup>e</sup> siècle. Le sens du spectacle, l'attention prêtée aux décors et aux costumes, l'influence déterminante de Talma sur le jeu des comédiens légitiment en effet l'usage de ce terme (cf. MARTIN 2013). On en verrait la preuve dans le succès maintenu de *Sémiramis* et de *Tancredè*, deux tragédies dans lesquelles Voltaire a « chargé » la part du spectacle. Chateaubriand, génial observateur de la vie théâtrale du Consulat et de l'Empire, relativise la part de la couleur locale et du costume et met l'accent sur le rôle de Talma dans la survie et la recréation des classiques. Ce fut là le génie du comédien :

Le temps jette une obscurité inévitable sur les chefs d'œuvre dramatiques vieillissants ; son ombre portée change en Rembrandt les Raphaël les plus purs ; sans Talma une partie des merveilles de Racine et de Corneille serait demeurée inconnue. Le talent dramatique est un flambeau ; il communique le feu à d'autres flambeaux à demi-éteints, et fait revivre des génies qui vous ravissent par leur splendeur renouvelée. (CHATEAUBRIAND 2004, t. II : 45)

Le temps impose sa patine et le génie vivant recrée. Chateaubriand a ici l'intuition géniale du dépassement dialectique de l'opposition entre le présent et l'histoire, dépassement qu'opère la performance théâtrale. Talma, explique-t-il, montrait « Othello au fond de Vendôme » ; il était grec et français tout à la fois. C'est à dire qu'il donnait aux personnages du théâtre classique la dimension double qui seule pouvait les faire revivre au présent. « Qu'était-il donc, Talma ? Lui, son siècle et le temps antique. »

## Bibliographie

### Monographies

BARANTE, P. B. de, *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*, septième édition, Paris, Charpentier, 1847.

CHATEAUBRIAND, F.-R. de, « Discours académique », Appendice, in *Mémoires d'Outre-Tombe*, J.-C. Berchet (éd.), Paris, Librairie générale française, t. II, 2004.

CHATEAUBRIAND, F.-R. de, *Génie du Christianisme*, M. Regard (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

CHÉNIER, M.-J., *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, les lettres et des arts depuis 1789*, [1808], J. C. Bonnet et P. Frantz (éds.), Paris, Belin, 1989.

CHÉNIER, M.-J., *Les Nouveaux Saints*, Paris, Dabin, an IX (1801).

DIDEROT, D., *Dorval et moi*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Club Français du Livre, t. III, 1970.

FABRE, V., *Tableau littéraire du dix-huitième siècle ou Essai sur les grands écrivains de ce siècle et les progrès de l'esprit humain en France*, Paris, Baudoin, 1810.

FAZIO, M., *François Joseph Talma, Le Théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Editions, 2011. [Traduction française de Mara Fazio, *François Joseph Talma, primo divo*, Milano, Leonardo Arte Electa, 1999].

LA HARPE, J.-F., *Abrégé du Journal de Paris, ou Recueil des articles les plus intéressants insérés dans le journal depuis son origine et rangés par ordre des matières*, t. II, seconde partie, 1789.

LA HARPE, J.-F., *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* [an VII -an XIII, 16 volumes], Paris, Firmin Didot, t. II, 1840.

- LAS CASES, J.-E. de, *Mémorial de Sainte-Hélène*, [1823], Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1968.
- LEMERCIER, L. N., *Cours analytique de littérature générale*, Paris, Nepveu, 1817, t. I.
- LIÉBY, A., *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, Société française d'édition et de librairie, 1902.
- MARTIN, R., *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- RIGOTARD, J., *La Vie théâtrale à Paris sous le Consulat et l'Empire*, thèse, sous la direction de Marie-Noëlle Bourguet, 200.
- ROUSSEAU, J.-J., *Lettre d'un symphoniste*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1995.
- SCHLEGEL, A. W., *Cours de littérature dramatique*, [1814], traduction de Madame Necker de Saussure, seconde édition, Genève, Abraham Cherbuliez, t. I, 1832.
- ZEKIAN, S., *L'invention des classiques*, Paris, CNRS éditions, 2012.

#### Article en ligne

- FRANTZ, P., « Le Moment Voltaire », in GUYOT, S. et RAVEL J. S. (éds.), *Données, recettes & répertoire : La Scène en ligne (1680-1793)*, MIT Press, 202, <https://cfrp.mit-press.mit.edu/volume-en-francais>

---

<sup>1</sup> On y a représenté aussi *Mithridate*, *Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre* de Racine, *Cinna*, *Rodogune*, *Horace* et *le Cid* de Corneille ; *Zaïre*, *Mahomet*, *Œdipe*.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

**Pixerécourt, Radcliffe and Ducray-Duminil:  
the Gothic and melodrama during  
the Directory and Consulate**

Katherine Astbury

**Per citare l'articolo**

Katherine Astbury, «Pixerécourt, Radcliffe and Ducray-Duminil: the Gothic and melodrama during the Directory and Consulate», *Publifarum*, 37, 2022, p. 75-94.

## Résumé

Cet article examine le rôle des romans dans le développement du mélodrame pendant la période du Directoire et du Consulat (1795-1804). Guilbert de Pixérécourt, qui a dominé la scène théâtrale française du début du XIX<sup>e</sup> siècle avec un mélange de drame sentimental, de musique et de spectacle pour le grand public, appelé mélodrame, a connu ses premiers succès théâtraux avec les adaptations pour la scène des romans de l'écrivaine gothique anglaise la plus populaire en France, Ann Radcliffe, et de l'auteur français à succès François Guillaume Ducray-Duminil, dont l'œuvre porte un certain nombre de marques de Radcliffe. Ces adaptations révéleront l'importance du Gothique dans le développement du mélodrame et les priorités politiques, esthétiques et dramatiques de cette période peu étudiée.

## Abstract

This article looks at the role of novels in the development of melodrama across the Directory and Consulate period (1795-1804). Guilbert de Pixérécourt, who dominated the French theatrical scene of the early 19<sup>th</sup> century with a blend of sentimental drama, music, and large-scale spectacle that came to be called melodrama, had his first theatrical successes with adaptations for the stage of novels by the most popular English Gothic writer in France, Ann Radcliffe, and the bestselling French author François Guillaume Ducray-Duminil, whose work bears a number of Radcliffian hallmarks. These adaptations will reveal the significance of the Gothic in the development of melodrama and the political, aesthetic and dramatic priorities of this under-researched period.

## The Directory

Guilbert de Pixérécourt dominated the French theatrical scene of the early 19<sup>th</sup> century with a blend of sentimental drama, music, and large-scale spectacle that came to be called melodrama but his earliest dramatic successes during the Directory and the Consulate owed much to the vogue for the Gothic. In 1798 he adapted for the stage two novels of the most popular English Gothic writer in France, Ann Radcliffe, and, during both the Directory and the Consulate, he adapted several novels by the French author François Guillaume Ducray-Duminil, whose work bears a number of Radcliffian hallmarks. The place of these plays in the development of the Gothic in France has been touched upon by writers such as Alice Killen, and in the development of Pixérécourtian

melodrama by a range of critics from Nodier via Diane Hoeveler to Katherine Hambridge and Jonathan Hicks. As Marcie Frank has outlined, « A circuit of novelistic and dramatic traffic running between England, France, and Germany was an important enabling factor in the proliferation of mixed-genre theater pieces in the 1790s, including historical drama, sentimental drama, Gothic drama, melodrama, and Gothic opera » (FRANK 2013: 537). Nevertheless, Pixerécourt's adaptations of Radcliffe and Ducray-Duminil have not yet been placed side-by-side in the broader theatrical context in order to consider what the adaptations tell us about the political as well as the aesthetic and dramatic priorities of the age. This article will therefore place these plays – and thereby the reception in France of Radcliffe, and the role of the Gothic in the development of melodrama – in the theatrical and political context of the late 1790s and early 1800s.

## Radcliffe in France

Pixerécourt's *La Forêt de Sicile*, a « drame lyrique » inspired by Radcliffe's *A Sicilian Romance*, was first performed April 1798 with music by Gresnick, and *Le Château des Apennins*, a 5-act *drame* based on her *Mysteries of Udolpho* was first performed in December 1798. Ann Radcliffe was the most critically acclaimed of the British Gothic authors translated into French primarily because in her novels the supernatural was always explained – the French critics (and through them indirectly the reading public) were reluctant to accept the implications of the unexplained supernatural and so found her novels easier to embrace (see HALL 2005 and ASTBURY 2010). Although a translation of her *Romance of the Forest* had attracted the attention of the literary journals in 1794, it was not until the Directory that she cemented her reputation as the leading exponent of the genre. In 1797, translations of English Gothic novels flooded the literary scene, and the English Gothic became all the rage on the stage as well as in bookshops for the rest of the decade. Two of Radcliffe's major novels, *The Mysteries of Udolpho* and *The Italian*, were translated into French in 1797, the latter in two different versions, and *A Sicilian Romance* came out in translation in 1798. Radcliffe's novels were quickly adapted for the French stage – there were at least 5 plays adapted from her novels in 1798<sup>1</sup> –, helping the Gothic to become the dominant mode of artistic impression in France. The genre was characterised by the sceptical *Décade*

*philosophique* as being for those who liked « à laisser [leur] imagination errer au milieu des bois, des rochers, des déserts, des ruines », for those who were attracted to « des tableaux de prisons, d'églises gothiques, de couvens, d'ermitages », where « des scènes douces, mélancoliques » would alternate with « scènes terribles, déchirantes » (DÉCADE 1797 : 541).

The Gothic novelists translated into France at this time were mostly liberal writers, those associated with the English Jacobins (ASTBURY 2002: 80). Above all the French seemed to want to read novels about the abuse of power, familial secrets, questions of inheritance and legitimacy as these struck a chord with issues of very real concern in the post-Thermidorian context. French writers who exploited the Gothic in turn largely relied on the sentimental Radcliffian model of familial secrets being uncovered and order restored. The most successful of these is Ducray-Duminil, whose early, pre-Revolutionary novel *Alexis* is said to have inspired Radcliffe (MAYO 1941: 501; HUMPHREY 1959: 137; GILLET 1984: 63), and whose *Victor ou l'enfant de la forêt* (1797) would be Pixérécourt's first major stage success when it premiered towards the end of 1798.

## La forêt de Sicile

Radcliffe's *A Sicilian Romance* (1790) was translated into French in 1797 as *Julia, ou Les souterrains du château de Mazzini* and it was one of several texts that fed into Guilbert de Pixérécourt's « drame lyrique », *La Forêt de Sicile* which premiered the following year. Pixérécourt, a nobleman who had briefly emigrated before offering his services to the Revolutionary administration, had tried, without much success to break through into the Parisian theatre scene during the 1790s. Exact totals for performances of *La Forêt de Sicile* aren't known, but Pixérécourt himself gave the figure of 82 for Paris and 76 in the provinces and comments from Rémusat in 1803 suggests that the figure may be over a hundred in Paris (MARTIN & ROBARDY-EPPSTEIN 2013: 353). It is, in terms of performance dates, the earliest successful Pixérécourt play to draw on the Gothic tradition.

While Roxane Martin and Sylviane Robardy-Eppstein demonstrate clearly how *La Forêt de Sicile*, despite being a « drame lyrique », is « un jalon décisif dans la carrière naissante de Pixérécourt » (MARTIN & ROBARDY-EPPSTEIN 2013: 339), they make little of the connection to Radcliffe's novel *A Sicilian Romance*, seeing Lewis' *Monk* and

Schiller's *Die Räuber* as more significant influences on a play which they judge to be an amalgam of « episodes disjoints pris aux auteurs d'outre-Manche et d'outre-Rhin » (MARTIN & ROBARDEY-EPPSTEIN 2013: 350). But the fact that this is the first successful proto-melodrama of Pixerécourt's that made it to the stage, and that the choice of title so firmly echoes Radcliffe's text, mean that we should not dismiss the « Radcliffe effect », and it is worth considering the connection between the two writers' texts here. The heroine of both texts is called Julia, and Pixerécourt's « drame lyrique » does make occasional references to the castle of Mazzini and both texts refer to the prevalence of banditti, though the playwright makes much more of them than the author, in part of course because banditry has become an issue in France by 1797 (ANDRIES 2021). Until very recently, Pixerécourt's plays were seen as non- or a-political but work by Roxane Martin in the presentation of the *Classiques Garnier* edition of his melodramas has shown how there are not only close biographical ties between Pixerécourt and his plays but also intricate links to the socio-political issues of their day. The « drame lyrique » focuses on banditti who only feature briefly in the plot of *A Sicilian Romance*. Pixerecourt also borrows elements of another Radcliffe (non-translated) novel, *The Romance of the Forest* (1791), notably the stranding of a couple and their servant in a forest, though in *La Forêt de Sicile*, Pixerécourt's travellers find themselves in a bandits' hideout and only escape being murdered by the quick-witted thinking of Julia's mother's friend Antonia, who had been abducted by the leader and kept in the forest against her will. The bandits are repeatedly and unambiguously described as « monstres » or « scélérats » who are only interested in spilling blood and ruining families, but the virtuous Antonia ensures that they are defeated and the threat that the bandits posed to the region nullified. The forest setting and the storm with which the play opens are gestures towards the Gothic, but Pixerécourt is taking advantage of Radcliffe's popularity to lead audiences to the Théâtre Variétés-Montansier and the marketing strategy seemed to have worked.

## Ducray-Duminil and the trauma of the Revolution

Pixerécourt was reading Radcliffe and Ducray-Duminil concurrently in 1797 as he was working on both *La Forêt de Sicile* and *Victor ou l'enfant de la forêt*. In fact, his *drame* based on Ducray-Duminil's novel was offered first, though made it to stage after the

« drame lyrique ». The adaptation of *Victor* would be the first unequivocal success for Pixérécourt and would make him as a playwright.

François-Guillaume Ducray-Duminil was one of the most successful novelists of the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries, although he attracted little scholarly attention before Łukasz Szkopiński's 2016 study of his *œuvre*. His 1789 novel *Alexis ou la maisonnette dans les bois* influenced Ann Radcliffe but, during the Revolution, Ducray-Duminil threw himself energetically into propagandistic short stories extolling the regeneration of the nation before being imprisoned during the Terror, which led to a personal reassessment of how « la vertu peut elle-même devenir criminelle sans le savoir » (DUCRAY-DUMINIL An V: I, 26), to borrow a line from his 1797 novel *Victor ou l'enfant de la forêt* which is, in part, a working through of his own responses to the trauma of the Revolution (ASTBURY 2012: 120-125). Critics have long recognised the link in Ducray's novel *Victor* between what Jean Gillet calls the terror of the narrative « la terreur du récit » and the Terror of history « la Terreur de l'histoire » (GILLET 1984: 20), despite the 17th-century setting. Michael Tilby has shown how the bandit leader Roger is a representation of Robespierre (TILBY 1986: 423). The Gothic became a way for writers to explore the tensions and contradictions inherent in the Revolution and for a recasting of the Jacobins as « villains » under the Directory. The sentimental novel's revival after the downfall of Robespierre, after being problematised and politicised during the Terror (TRAHARD 1936 and VINCENT-BUFFAULT 1986: 84-102); provided a space for shared trauma and a new imaged community (SOL 2004).

The French Revolution, and more specifically the period of radicalism known as the Terror, can be seen as providing an emotive shock linked to « une situation où le sujet a senti sa vie menacée » (LAPLANCHE & PORTALIS 1973: 286). But the Terror can also be seen as a collective traumatic event affecting an entire community. For Kai Erikson, collective trauma is:

a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality. The collective trauma works its way slowly and even insidiously into the awareness of those who suffer from it, so it does not have the quality of suddenness normally associated with "trauma". But it is a form of shock all the same, a gradual realization that the community no longer exists as an effective source of support and that an important part of the self has disappeared (ERIKSON 1995: 187).

This sense of trauma affecting a community and not just an individual can usefully be adapted to the radical phase of the French Revolution when there was a collective

sense that the world had been turned upside down and previous certainties about family and the structure of society seemed no longer to apply. Trauma theory allows us to re-examine the apparently non-political as a response to the upheaval of the Revolution, since those who have been subject to a traumatic experience are affected by « the impact of its very incomprehensibility » (CARUTH 1996: 6). It also allows us to look for tensions in the sentimental genres, for displacement or disguise, for traces of the effect of the Revolution, rather than the 'direct' representation of historical reality. There are now a number of studies on how the novel of the Revolutionary decade reflects trauma, but given that, as Suzette A. Henke reminds us in her succinct summary of the principal trauma theorists, « it is through the very process of rehearsing and re-enacting a drama of mental survival that the trauma narrative effects psychological catharsis » (HENKE 1998: xix), it seems useful to extend the exploration of trauma to the theatre of the period. The « acting out » that Henke talks about is often not verbal but gestural or physical, and the way to recovery is to be able to remember consciously and verbalise the traumatic event, to understand the relation between event and symptom, and to recognise that the threat is now over. It is, therefore, significant that Pixerécourt begins his theatrical career with three plays – two adaptations from Radcliffe and one from Ducray-Duminil – which share not simply close thematic links but what Cathy Caruth has labelled «insistently recurring words or figures » (CARUTH 1996: 5). They might therefore be seen as a way of working through of the radical phase of the Revolution. The three plays are bandit plays, all written within a year, all performed within seven months of each other, and underpinned by the same ideology.

## Victor ou l'enfant de la forêt

Pixerécourt's adaptation of Ducray-Duminil's Gothic sentimental novel *Victor ou l'enfant de la forêt* is a striking example of the intertwining of politics and theatre at this critical moment for the Directory. When the play was first performed in May 1798, a debate about the moral and political purpose of theatre in the Conseil des cinq-cents had been going on for more than six months. The play was performed in the same month as Babeuf's execution; the defeat of a terrorist (the Directory made little attempt to distinguish Babeuvism from Terrorism from general left-wing opposition) is

of course paralleled in the play. The link that contemporary audiences made between Roger, a self-proclaimed 'independent' (or brigand), and Robespierre is well known, and the play was briefly banned in November 1798. Pixierécourt had to rewrite the third act so that the play revolved primarily around the restoration of order and the reinforcement of republican values. The play thus reflects some of the political uncertainty of 1798 but few of the moral complexities at the heart of Ducray-Duminil's novel. The eponymous hero must persuade his father, leader of a band of brigands, to renounce his lawless ways before his adopted father will let him marry his daughter. Pixierécourt presents a much less ambiguous portrayal of the bandit figure than Ducray-Duminil who carefully creates parallels between the two fathers to show how concepts of good and evil are not straightforward. In Pixierécourt's adaptation, Roger repents and asks for his son's forgiveness before dying on stage, the last action of the play. It struck a chord with audiences; there would eventually be over 800 performances, with several reprises well into the 19<sup>th</sup> century.

## Le Château des Apennins

After this first big success, Pixierécourt offers his first play conceived with guarantee of performance, an adaptation of another Ann Radcliffe novel, *The Mysteries of Udolpho*, entitled *Le Château des Apennins ou le fantôme vivant*, which premiered at the Ambigu-comique in December 1798. It went on to have 41 performances in Paris, though only 5 performances in the provinces, according to the figures Pixierécourt gives us in his *Théâtre choisi*, and was, therefore, less successful than Pixierécourt's other Radcliffian production, *La Forêt de Sicile*, earlier the same year. One possible reason for its more moderate success was perhaps the choice of 5 acts. The *Censeur dramatique* complained that the audience found the play too long, especially because of the long intervals which the elaborate scene sets required (20 frimaire An VII). While Pixierécourt only took inspiration from Radcliffe for *La Forêt de Sicile*, *Le Château des Apennins* is in fact an adaptation and retains many of the Gothic elements of the original. To comply with French theatrical conventions, the play focuses on just one part of the novel – the time Emilie spends in Montoni's castle. While some elements of dialogue follow the novel closely (Emilie and Anna discussing the latter's « extreme aptitude to credit the marvellous » (RADCLIFFE 1980: 235)), much has been simplified to make it work on stage. Montoni wants to sacrifice Emilie to his ambition by marrying her to

fellow bandit Morano who wants to kill Montoni on the wedding day and thereby be rid of his partner in crime whilst inheriting Emilie's fortune. The Italian setting enables Pixerécourt to play with masks and poison but Morano's plot to poison Montoni during the festivities is foiled and he is locked up by the castle's jailor who is in fact in his pay. Act II hinges on the appearance of the ghost of the subtitle to protect Emilie and Anna; here Pixerécourt is conforming with the vogue for *revenants* sweeping Parisian theatres at the time, but the ghost only serves to protect and isn't particularly supernatural or terrifying and its dramatic purpose is negligible. The 'ghost' is used in a way that is almost tongue in cheek – it is only the servant Anna who is perturbed by the rumours and the sight of the ghost – none of the principal characters are in any way bothered or afraid and the issue of the *revenant* is relegated thereby to the side lines. It is a matter that might frighten the unenlightened or the uneducated but is almost ignored by everyone else.

The oscillations between Montoni and Morano having the upper hand occupy much of the remainder of the play and act 4 is particularly clumsy. It has a stage split into 3 locations but the third, the ramparts and forest above the dungeons, is barely used and the recourse to secret passages is overused. Republican Venice is held up as the protector of the innocent and scourge to tyrants and usurpers and the ending reinforces the moderate republicanism of the Directory. When one of the Venetian soldiers is tempted to mete out justice to Montoni, Alfred stops him: « la loi seule peut prononcer sur son compte » he says (PIXERÉCOURT 2013: 804); it is for the Senate to distribute justice, not individuals. It is also significant that there is no older generation at the end of the play only the new, Alfred the soldier and Emilie the heiress. Do we see the first indication of Pixerécourt's nascent bonapartism developing here? It is the law-upholding young soldier who negates the threat of the *condottieri*...

The characterisation of the two noblemen has been changed by Pixerécourt. Radcliffe repeatedly shows Montoni to be governed by money, proposing Emilie's marriage to Morano out of avarice, and depicts Morano to be similarly motivated by money and pride. In Pixerécourt, although a desire for money is at the root of Montoni's actions, he is above all presented as bandit, who profits from the divisions in the country to serve whichever side is most beneficial. Morano is driven primarily by a thirst for power. The motivations of the two characters hence become firmly politicised in the stage adaptation and the Italian context becomes a metaphor for the divisions of

Revolutionary France. That the two characters are represented as bandits, links them firmly to the 'villain' in *Victor* and to the outlaws in *La Forêt de Sicile*. The links between the plays are reinforced by the stage settings for *Victor* and *Le Château des Apennins*, both performed at the Ambigu-Comique and quite possibly using the same set. The description of the castle courtyard for Act II of *Victor* and III of *Le Château* resemble each other closely. The audience at the theatre would be reminded of *Victor* in seeing *Le Château*, strengthening the thematic links between them.

The focus of Pixierécourt's adaptation is on the struggle both between the forces of disorder (which of Montoni or Morano will get the upper hand in their battle for supremacy) and between disorder and order as the Venetian troops, sent by the Senate, aim to overthrow the château. Alfred, the leader of these troops, is, in the novel, a nameless young officer, but Pixierécourt masterfully combines him with Emily's lover Valancourt to make a single protagonist fighting the cause of innocence and justice at the head of the Republic's forces. The hero and heroine are eventually freed from the unjust persecutions of the villain, the shackles of tyranny thrown off. The two villains, each intent on furthering their own aims at the expense of the heroine, and the manipulation of democratic processes reflect the tensions between neo-Jacobinism and royalist resurgence that threatened the stability of the Fructidorean regime.

Pixierécourt's recourse to Radcliffe seems to have less to do with the Gothic than the novel's subplot about banditry. The subtitle of *Le Château des Apennins*, was changed from « les Mystères d'Udolphe » to « le fantôme vivant » (MARTIN 2013: 699), which emphasises the non-supernatural nature of the ghost and suggests that the supernatural elements are to lure an audience but are less important than the political implications of the in-fighting of the *condottieri*. Nevertheless, the Gothic vogue, with its ritualised repetition of a stock narrative, helps, according to Diane Long Hoeveler « to expose and then relieve for its readers the anxieties produced in a new world in which neither a king nor a pope (nor their representatives) dominate the subjectivity or agency of the new bourgeois citizen » (LONG HOEVELER 2010: 54). In her work on French and British Gothic opera, Hoeveler talks of Rescue operas « constructing a distant past that the opera reshapes as redeemable through the elimination of corrupt aristocrats » (LONG HOEVELER & DAVIES CORDOVA 2004: 4). In fact, with his melodramas, Pixierécourt is not constructing a distant past but the present, even a future. The very recent Revolutionary upheaval is being worked through in the repetition of the bandit figure from one play to the next.

Banditry was a very real problem in France in the 1790s. A number of people took advantage of the political upheaval to lose their original identities and reinvent themselves. While at the beginning of the Revolution Lamartelière's adaptation of Schiller's *Die Räuber* promoted the idea of the noble bandit, and there was a positive identification between bandit and revolutionary, Pixerécourt's three plays have moved away from this more positive image to a representation of the bandit as disruptive, profiteering, scurrilous and without a conscience. Pixerécourt's melodramas of the Directory period were an expression of the trauma of the French Revolution and a stage in the process of coming to terms with the deep divisions in French society that the events of the Revolution created. His refashioning of Radcliffe and Ducray-Duminil can be seen as offering a way of experiencing the Revolution and a way of connecting to the new world order. As the political landscape was redrawn by Napoleon Bonaparte, and although Ducray-Duminil will remain a central source of inspiration, Pixerécourt moved away from using Ann Radcliffe as the vogue for the Gothic waned.

## The Consulate

Pixerécourt has no melodrama performed in 1799. His fallow period coincides with the political uncertainty caused by insurgency across France, unsuccessful calls for the *patrie* to be declared in danger, and, of course, the coup d'état of 18 brumaire (November). Examining the adaptations that Pixerécourt produced of three more Ducray-Duminil novels will enable us to see a shift in the production of melodrama between the Directory and the Consulate. While the source of plots remains the same – for now – the political context for the production of melodrama has changed. Censorship of the theatre had been introduced by the provisional Consulate almost immediately (26 brumaire), principally to put a halt to *pièces de circonstance* about the events at Saint-Cloud, but it meant that police approval was required for all plays, limiting freedom of expression on the stage (press restrictions would follow in January 1800). The early months of the Consulate were marked by anti-jacobinism and hostility to royalists but also by reconciliation with moderates of all persuasions. The provisional Consulate wanted to reassure moderate republicans that they should support the regime, landowners that they were valued, emigres' families that they would not be held hostage,

and initial gestures towards religious appeasement were also made. The year 1800 was marked by a vigorous campaign to bring law and order to the country, with special tribunals to deal with brigands for instance and with a certain sense (especially after the victory at Marengo in June 1800) that the new regime might be able to provide the order, stability and harmony that the country needed (CROOK 1998: chapter 3).

## *Rosa and Cœlina*

Pixerécourt's two plays from 1800 show how some of the regime changes are filtering through to the stage. The first, *Rosa ou l'érmitage du torrent*, breaks away from using Gothic novels as the basis for the plot. Roxane Martin has shown how it contains « un réseau de thèmes dont on perçoit clairement qu'ils relèvent d'une éthique construite au gré des épisodes malheureux ayant ponctué sa vie sous la Révolution » (MARTIN 2013 : 821). This reworking of his personal experiences, particularly during his brief period of emigration, into his theatre is a technique also seen in novelists of the early 19<sup>th</sup> century who were forced into emigration (ASTBURY 2002: 132-155). Displacing personal experiences onto fictional characters became a means to assimilating the trauma of the Terror. As Sander Gilman has pointed out, projecting fear onto literature means it is « not we who totter on the brink of collapse, but the Other » (GILMAN 1988: 1).

In August 1800, *Rosa ou l'érmitage du torrent* premiered at the Gaîté the month before another Ducray-Duminil adaptation, *Cœlina, ou l'enfant du mystère*, began its run at the Ambigu-Comique. Each was labelled a « drame en 3 actes en prose et à grand spectacle » but whilst *Rosa* had a relatively limited performance run, *Cœlina* would be one of Pixerécourt's most successful plays (387 performances in Paris, 1089 in the provinces). A comparison of the two texts allows us to trace the evolution of what will soon be known as melodrama as Pixerécourt reuses ideas and practices found in *Rosa* but develops and refines them in *Cœlina*.

*Rosa* allows us to see the transition from pantomime to melodrama clearly. The plot is so simple that it could be followed without listening to any of the dialogue. There is no back story, and the restricted number of characters makes the plot straightforward to follow. The most emotionally dramatic scenes are mime scenes (most notably Act III scene iv where the villainous Théodore conveys to the abducted heroine that he will not take her son from her « à condition que Rosa couronnera sa flamme »

(PIXERÉCOURT 2013: 882). The play's finale similarly is without dialogue: Rosa's husband Alphonse shoots Théodore before the villain can kill Rosa. The story line is, of course, a very familiar one – the oppression of a virtuous peasant by a seigneur was a standard 18<sup>th</sup>-century trope. One area of novelty, however, was in the natural setting for act II. It's a setting that Pixerécourt (or audiences) liked so much that it appears in almost identical form in *Cœlina* too. « Acte second : un lieu sauvage et pittoresque. Dans le fond s'élève un pont de bois entre deux montagnes, du haut desquelles se précipite un torrent écumeux en formant plusieurs cascades » (PIXERÉCOURT 2013 : 15). Here it is just a setting for an encounter with the hermit who does what he can to help Rosa but is ultimately powerless against the villains, in *Cœlina* it is the location of the the dénouement where the villain does battle on the bridge, pushing one man off, before being overcome by force of numbers. The escalation of dramatic purpose to the wild surroundings in *Cœlina* is typical of how prototype elements in *Rosa* are expanded upon in *Cœlina*.

*Cœlina* is drawn from the best-selling Ducray-Duminil novel of the same name, and the novel provides backstory, dialogue and characterisation that, coupled with the greater budget, orchestra, and stage size of the Ambigu-Comique allowed Pixerécourt to think big. The plot of the novel also afforded Pixerécourt greater opportunity to play with suspense and reversal of situation, most notably when the festivities to celebrate the forthcoming marriage between Cœlina and her 'cousin' Stephany are interrupted by Truguelin's letter announcing that he is not the son of her guardian's brother. There is also more room for Truguelin to become aware of his guilt - his conscience grows in line with his fear in the course of the play. Whereas Théodore in *Rosa* dies unrepentant, Truguelin is led away « profondément accablé » (PIXERÉCOURT 2013: 1022). The themes of the two plays converge on the post-Thermidorian idea that crime catches up with those who commit it. Théodore is warned by Rosa that his vassals will take revenge for his persecutions and a *ronde* at the end of *Cœlina* spells out for us the message that

De l'ombre en vain l'on couvre,  
Les crimes que l'on a commis;  
Tôt ou tard ça s'découvre. (PIXERÉCOURT 2013: 1025).

Issues of inheritance and legitimacy are integral to the plot of *Cœlina* just as they are central to the novel and they will be at the heart of Pixierécourt's next adaptation of a Ducray-Duminil novel, *Le Pèlerin blanc* drawn from *Les Petits Orphelins du hameau*.

### *Le Pèlerin blanc*

First performed in April 1801, *Le Pèlerin blanc* would be the most successful of Pixierécourt's plays in the provinces (1147 performances with 386 in Paris). In part, this popularity outside Paris is due to the fact that the staging is more straightforward than many of his other plays: the sets and machinery required are not as complex. We are beginning to see a shift away from the atmospheric Gothic to psychological Gothic (though the château in Act II remains firmly embedded in the Gothic tradition). It is the emotional conflict that takes precedence (as well of course as two actresses dressed as young boys – guaranteed to make the play attractive to a sizeable part of the audience). The plot follows how two boys, Paul and Justin (Pixierécourt changed the names of Ducray's protagonists) avoid the machinations of the villain and are reunited with their father, the eponymous pilgrim, who turns out to be the rightful owner of the castle they have been imprisoned in. In the novel, the pilgrim is their older brother but, in changing the relationship, Pixierécourt rehabilitates the father figure in the play (albeit tempered by the fact that the father is played by the lead comic actor). The two children are protected repeatedly by their father and regain their true identity at the end of the play.

At the time of the play's performance, work on the civil code to restore the importance of the family and strengthen the patriarchal is well under way and it is certainly the case that the father figure is more prominent than in many of Pixierécourt's other plays. While Lynn Hunt has seen rehabilitating family as « the cornerstone of a republican regime » (1992: 151), it is tempting to speculate that the play's success in the provinces is not just due to two cross-dressed actresses and relatively straightforward stage machinery but also because audiences could read the play as royalist. The white pilgrim has been abroad for many years after a sorrowful, indeed traumatic past, but returns to restore order and reward his vassals for being faithful to his memory. The role of the good father is spelled out towards the end of the play: « le devoir d'un bon père est de veiller à la conservation de ses enfants » (PIXIERÉCOURT 2014: 147). The theme

of families reunited had huge resonance in the period, and the play comes shortly after the closure of the list of émigrés (April 1800) and further legislation which tacitly allowed them to return to France.

The play marks a shift in tone that would become a hallmark of Pixerécourt's most successful melodrama thereafter. While over the preceding years, the light-hearted tone of village festivities and comic moments had been increasing (the tone of *Victor* is almost entirely serious, in *Rosa* the comic concierge provides some light relief, in *Coelina* we have two comic characters), in *Le Pèlerin blanc*, Pixerecourt makes much more of the potential of the comic. This is in part because of the setting and characters – the villagers open the play with their preparations for the marriage of the *niais* Jacquinet and the two eponymous protagonists are meant to be innocent and inexperienced. The comic would become an essential ingredient in melodrama, alternating with pathos.

After a parenthesis where Pixerécourt used German theatre as a source for *L'Homme à trois visages*, at the Ambigu-Comique in 1801, based on Zschocke's *Abelino* but adapted to the French stage, he returned to using Ducray-Duminil one last time for *La femme à deux maris* in 1802, the first of Pixerécourt's plays to be formally labelled a *mélo-drame* by critics (MARTIN 2014: 303).

### *La femme à deux maris*

By the opening night of *La femme à deux maris* in September 1802, Napoleon has established peace within France and (temporarily) abroad, restored Catholicism, made himself consul for life and modified the constitution to concentrate power into his own hands (JOURDAN 2000: 58-61). The amnesty for émigrés did cause some concern amongst those who had bought land and the plot of *La Femme à deux maris* fits with some of the worries about the past coming back to disrupt the present.

Adapted from Ducray-Duminil's novel, *Paul ou la ferme abandonnée* from 1800, the plot hinges on Eliza discovering that her villainous first husband, Fritz, had faked his death in order one day to reappear and claim possession of all that Eliza has been given by her second husband, Edouard. At the same time, there is a domestic issue to resolve: Eliza's father disowned her when she married Fritz, but she has secretly been caring for him in the hope that one day he will forgive her. Despite the ever-present

bandit figure, Ducray-Duminil has openly moved beyond « toutes les invraisemblances du genre anglaise » (DUCRAY-DUMINIL 1803: vi) and Pixierécourt follows suit in the adaptation. Melodrama is now established in a recognisable form: a moment of high tension for the heroine, a comic *meneur du jeu*, touching family scenes with son and father, music to enhance the emotional effect, and, above all, the ability to alternate tone: « les situations sont tour à tour fortes, gaies, sombres et touchantes » (DUSAULCHOY 1802: 27).

*La Femme à deux maris* is the earliest Pixierécourt melodrama where the music has survived. Rather than accompanying dialogue, music is more generally used by Gérardin-Lacour to enhance the emotional effect of tableaux, such as the concluding scene of Act I, when Eliza collapses into the arms of her chaplain after Fritz has issued his threats, or late in Act II, when we see her on her knees, distraught at her father's refusal to forgive her for marrying Fritz. The scene in which Eliza reads the letter telling her that her first husband is still alive takes place to orchestral accompaniment, and the pact to assassinate Edouard is sealed to music but, on the whole, the composer chooses to highlight love and forgiveness rather than discord: twice music is used to underscore an embrace, between mother and child. These two moments are the 'tear-jerking' highlights of the play, but the emphasis on love and forgiveness in both scenes may also reflect the political context in which the play was performed. In 1802, the divisions caused by the Revolution had not fully healed and for the sake of social and political stability there was a need for reconciliation, a theme which recur time and again in the literary productions of the immediate post-Revolutionary period. The decision to reinforce scenes of love and forgiveness by underscoring them with music perhaps demonstrates how closely attuned the playwright and composer were to public feeling and popular sentiment.

## Conclusion

Ducray-Duminil provided Pixierécourt with plot ideas for some of his most successful melodramas. In part this is because Ducray-Duminil was one of the most successful novelists of the period and Pixierécourt's 'spin-offs' benefited from that. But the *Journal des débats* in 1809 while reviewing the 3<sup>rd</sup> edition of *Les Petits orphelins du hameau*, offers other indications as to why the transfer from page to stage worked so well with Ducray-Duminil's novels. For the reviewer, Ducray-Duminil « semble être

parti d'un principe qui l'a dirigé uniquement dans toutes ses compositions ; savoir, l'innocence et la foiblesse aux prises avec la force et la scélératesse » (22 September 1809 : 4). Furthermore, « sa morale est en action, bien plus qu'en paroles ». He was skilled at leading the reader « à travers une multitude innombrable d'épisodes et d'événemens, et, enfin, après lui avoir fait éprouver toutes les alternatives de la crainte et de l'espérance, l'amène à un dénouement toujours heureux, et d'autant plus frappant qu'il était moins prévu » (3). The thematic and structural particularities of Ducray-Duminil's novels made them ideal sources for the burgeoning melodramatic tradition. But the significance of the Gothic as a mode cannot be ignored either. Both Ann Radcliffe and Ducray-Duminil were able to exploit to the full the benefits of lugubrious settings, sinister characters, and the frisson of the supernatural. Although the extent to which Pixerécourt relied on Gothic elements lessens as the vogue fades, its significance in the genesis of melodrama is undeniable. During the Directory, La Revellière had published a call for theatre to be moral, large scale and political; Pixerécourt's first stage successes with adaptations of Ducray-Duminil and Ann Radcliffe fulfilled this request.

*La Femme à deux maris* is the last major Pixerécourt melodrama to use Ducray-Duminil as a source. This is in part because Pixerécourt no longer needed the legitimacy that adaptations of successful novels would bring him – his reputation was by then firmly established – and the two literary figures would move increasingly in different directions, Ducray-Duminil towards children's literature and Pixerécourt towards German plays as theatrical sources of inspiration. Henceforth, there is a thematic shift, a change in scale and ambition, and even traces of changes in the way the music is used, although this is difficult to identify because of the few surviving scores from the early period. For a long time, studies of melodrama have regarded it as a fixed genre, where themes and formal attributes are fixed from the outset and where, as a result, there is very little differentiation between authors or dates of composition. For Anne Ubersfeld, melodrama was « une forme dramatique aussi rigide que la tragédie - plus encore sans doute, et que l'on ne comprend que si l'on la considère comme une totalité signifiante », a « forme théâtrale fixe, rigidement codée » (UBERSFELD 1974 : 193). Examining Pixerécourt's use of the two leading Gothic novelists of the period, Ann Radcliffe and Ducray-Duminil, has shown that little was fixed about the genre during the Directory and the Consulate and that the evolution of melodrama was not only tied to

literary tastes of the day but the socio-political context in which Pixérécourt was coming to terms with the radical phase of the Revolution. The Empire would bring a further shift in the form of melodrama and novels would lose their dominance as source of Pixérécourt's artistic practice as a new phase of melodrama began.

## *Bibliography*

### Monographs

- ANDRIES L., *Bandits, pirates et hors-la-loi au temps des Lumières*, Garnier, Paris 2021.
- ASTBURY K., *Narrative Responses to the Trauma of the French Revolution*, Legenda, Oxford 2002.
- CARUTH C., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- CROOK M., *Napoleon comes to power: democracy and dictatorship in revolutionary France 1795-1804*, University of Wales Press, Cardiff 1998.
- DUCRAY-DUMINIL F-G., *Victor, ou l'enfant de la forêt*, Le Prieur, Paris An V.  
— *Paul ou la ferme abandonnée*, 2<sup>nde</sup> édition, Le Prieur, Paris 1803.
- GILMAN S., *Disease and Representation: Images of Illness from madness to AIDS*, Cornell University Press, Ithaca 1988.
- HALL D., *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century*, Lang, Bern 2005.
- HENKE S., *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life Writing* McMillan, London 1998.
- HUNT L., *The Family Romance of the French Revolution*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- JOURDAN A., *L'Empire de Napoléon*, Flammarion, Paris 2000.
- KILLEN A., *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française*, Champion, Paris 1967.
- LONG HOVELER D., *Gothic Riffs: Secularizing the Uncanny in the European Imaginary, 1780—1820*, Ohio State University Press, Columbus 2010.
- PIXERÉCOURT R., *Mélodrames II 1801-1803*, sous la direction de R. Martin, Garnier, Paris 2014.  
— *Mélodrames I 1792-1800*, sous la direction de R. Martin, Garnier, Paris 2014.
- RADCLIFFE A., *La forêt, ou L'abbaye de Saint-Clair*, Denné, Paris 1794.  
— *Les mystères d'Udolphe*, Maradan, Paris 1797.  
— *L'Italien, ou Le confessionnal des pénitens noirs*, Denné & Maradan, Paris 1797.  
— *Éléonore de Rosalba ou Le confessionnal des pénitens noirs*, Lepetit, Paris 1797.  
— *Julia, ou Les souterrains du château de Mazzini*, Forget, Paris 1797.

Pixerécourt, Radcliffe and Ducray-Duminil

— *The Mysteries of Udolpho*, Oxford World Classics, Oxford 1980.

SZKOPINSKI I., *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*, Garnier, Paris 2016.

VINCENT-BUFFAULT A., *Histoire des larmes*, Editions Rivages, Paris 1986.

## Articles in edited volumes

ASTBURY K., « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in Seth C., *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*, Desjonquères, Paris 2010, pp.131-45.

ERIKSON K., « Notes on Trauma and Community » in Caruth C., *Trauma and Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1995.

HAMBRIDGE K. and HICKS J., « Introduction », in Hambridge K., Hicks J., *The Melodramatic Moment: Music and Theatrical Culture 1790-1820*, Chicago University Press, Chicago 2018.

LAPLANCHE J and PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2007.

MARTIN R., « Présentation de Rosa », in Martin R., Pixerécourt, *Mélodrames I, 1792-1800*, Garnier, Paris, 2013.

— « Présentation du Château des Apennins », in Martin R., Pixerécourt, *Mélodrames I, 1792-1800*, Garnier, Paris 2013.

— « Présentation de La Femme à deux maris », in Martin R., Pixerécourt, *Mélodrames II 1801-1803*, Garnier, Paris 2014.

MARTIN R., and Robardy-Eppstein S., « Présentation de la Forêt de Sicile », *Mélodrames, I 1792-1800*, Garnier, Paris 2013.

NODIER C., « Introduction in Pixerécourt », *Théâtre choisi de G. de Pixerécourt*, Tresse, Paris /Chez l'auteur, Nancy 1841.

TRAHARD P., *La Sensibilité révolutionnaire*, Boivin, Paris 1936.

## Articles in journals

Anon., « Review of Eléonore de Rosalba », *La Décade philosophique*, 30 prairial An V (18 juin 1797) pp. 541-45.

Anon., « Review of 3<sup>rd</sup> edition of Les Petits orphelins du hameau », *Journal des débats*, vendredi 22 septembre 1809.

DUSAULCHOY J.-F.-N., « Review of La Femme à deux maris », *Journal des arts*, 5 vendémiaire An XI, pp. 25-27.

LONG HOEVELER D., and DAVIES CORDOVA S., « Gothic Opera in Britain and France : Genre, Nationalism and Transnational Angst », *Romanticism on the Net* 34-35 (May 2004), Gothic

Opera in Britain and France, available online: Romanticism on the Net – Érudit (erudit.org), consulted 15.12.22

- FRANK M., « At the Intersections of Mode, Genre, and Media: A Dossier of Essays on Melodrama », *Criticism*, n. 55.4, pp. 535-545, Fall 2013.
- GILLET J., « Ducray Duminiil, le gothique et la révolution », *Europe* 659 63-71, 1984.
- HUMPHREY G., « Victor ou l'enfant de la forêt et le roman terrifiant », *The French Review*, 33 (2) pp. 137-46, 1959.
- MAYO R., « Ann Radcliffe and Ducray Duminiil », *The Modern Language Review* 36 (4), pp. 501-05, October 1941.
- SOL A., « Trials and Tribulations: Readings and Misreadings of the Revolutionary Body in French Women Novelists, 1792-1799 », *Echo: Croisement des langues et des cultures/A polyglot and cross cultural journal*, <http://www.echopolyglot.com/> February, 2004. Consulted online 12/12/2022 ([Microsoft Word - corrected Trials.doc \(uta.edu\)](#))
- TILBY M., « Ducray-Duminiil's Victor ou l'enfant de la forêt in the context of the Revolution », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 249 pp. 407-38, 1986.
- UBERSFELD, A., « Les bons et le méchant », *Revue des sciences humaines*, 162 (1976.2), Le Mélodrame, pp. 193-203

---

<sup>1</sup>In addition to the Pixérécourt plays that are the focus of this article, there were also the following stage adaptations of Radcliffe novels in 1798:

- June 1798 Pujos & Dabaytua's *Eléonore et Rosalba ou les ruines de Paluzzi* (from *The Italian*) performed at the Théâtre de la Cité
- July 1798 Lamartelière's *Le Testament ou les Mystères d'Udolphe* at the Théâtre Louvois and Alexandre Duval's *Montoni ou le Château d'Udolphe* at the Théâtre de la Cité.
- November 1798 Sewrin's *Julie ou les souterrains de Mazzini* at the Théâtre des jeunes artistes
- December 1798 Hoffmann & Dalayrac's *Léon ou le Château de Monténero* at the théâtre de l'Opéra-Comique.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

## **Le renouveau parodique de l'opéra-comique sous le Directoire, le Consulat et l'Empire**

Marie-Cécile Schang-Norbelly

### **Per citare l'articolo**

Marie-Cécile SCHANG-NORBELLY , « Le renouveau parodique de l'opéra-comique sous le Directoire, le Consulat et l'Empire », *Publifarum*, 37, 2022, p. 95-108.

## Résumé

L'opéra-comique révolutionnaire se détourne du comique pour s'orienter vers une esthétique spectaculaire et sonore, parfois difficile à distinguer de celle de l'opéra. Après Thermidor, dès lors que le style musical sonore hérité de la Révolution lasse le public, Grétry assiste à la résurrection de son œuvre. Entre reprises d'ouvrages d'Ancien Régime et créations de pièces nouvelles, on observe sous l'Empire, comme sous le Directoire et le Consulat, un phénomène d'allègement stylistique et dramaturgique de l'opéra-comique, qui se manifeste notamment par la création d'auto-parodies, dont il s'agit de cerner les enjeux pour mieux comprendre l'évolution de ce genre au tournant du siècle.

## Abstract

The opéra-comique of the revolutionary period turned away from the comic and embraced a more spectacular and sonorous aesthetic, very similar to that of the opera. After Thermidor, Grétry's work was revived as the public grew tired of the pompous musical style inherited from the Revolution. The stylistic and dramaturgical lightening of the opéra-comique began under the Directoire and the Consulate continued during the Empire, especially through auto-parody. This study aims at identifying the issues at stake in this change to better understand the evolution of musical theatre at the turn of the Century.

Durant la Révolution, l'Opéra-Comique, qui occupe le Théâtre Favart, déploie une intense activité (LEGRAND, TAÏEB 1995) stimulée à la fois par les événements révolutionnaires et par la libération temporaire des théâtres, proclamée le 13 janvier 1791. On voit s'y développer un répertoire nouveau, généralement qualifié de « patriotique » ou de « révolutionnaire », composé de pièces nouvelles et de pièces de circonstance, aux côtés du répertoire constitué sous l'Ancien Régime. Le Théâtre Feydeau, anciennement Théâtre de Monsieur, se tourne lui-aussi vers la représentation d'opéras-comiques dont il contribue, plus encore que le Théâtre Favart, à renouveler la production.

Jusqu'en 1799, une « Nouvelle génération<sup>1</sup> » de compositeurs, confrontée à l'immobilisme d'un Opéra qui refuse toute innovation<sup>2</sup>, se tourne vers les Théâtres Favart et Feydeau pour faire représenter des opéras-comiques stylistiquement proches de l'opéra<sup>3</sup>. La situation de concurrence dans laquelle se retrouvent ces deux théâtres,

loin d'entraîner une diversification de leur programmation, semble les inciter au contraire à se concentrer sur l'opéra-comique, pour affirmer leur identité contre une multitude de théâtres désormais libres de proposer des pièces relevant de n'importe quel genre.

C'est ainsi que l'opéra-comique révolutionnaire se détourne du comique pour s'orienter vers une esthétique spectaculaire et sonore, parfois difficile à distinguer de celle de l'opéra<sup>4</sup>. Il se caractérise par « une musique violente, dominée par un orchestre très nourri qui pousse les voix dans leurs derniers retranchements », et par des intrigues de plus en plus sombres dans lesquelles les spectateurs peuvent reconnaître « les périls où les ont plongés la guerre et la traque des suspects » (NOIRAY 2004 : 200). De l'avis de certains observateurs, les imitateurs des grands compositeurs que sont Méhul et Cherubini produisent une musique grossière et tonitruante (THURNER 1865 : 126). Mais la Révolution ne sonne pas le glas de la dramaturgie développée sous l'Ancien Régime. « Pour les rédacteurs de la *Biographie Universelle*, la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a “fait revivre les beaux jours d'Hèle, de Sedaine, de Favart, et ramené en France le talent gracieux de l'opéra-comique, qui ne pouvait trouver de place au milieu des grandes et terribles tragédies de l'époque” » (MARGOLLÉ 2013 : 3) Après Thermidor, le style musical sonore hérité de la Révolution lasse le public, qui se détourne du « “drame” ou du “drame lyrique”, [dont] les exemples les plus frappants, sous la Révolution, sont *Camille, ou le Souterrain* de Dalayrac, *Mélidore et Phrosine* de Méhul ou *La Caverne de Lesueur* » (NOIRAY 2004 : 200).

Dans une atmosphère que l'on compare parfois à celle de la Régence en raison de la place accordée aux divertissements et à la légèreté, Grétry assiste à la « résurrection » de son œuvre, lui qui se plaint du tour bruyant que prend la musique révolutionnaire<sup>5</sup>. La « réaction thermidorienne » dont l'opéra-comique se fait l'expression est décrite comme une réaction stylistique, plus que dramaturgique. Outre les reprises des pièces de Grétry et de ses contemporains, de nouvelles pièces sont créées après 1797, qui puisent dans les procédés de l'opéra-comique d'Ancien Régime, en les imitant ou en les parodiant. « Une nouvelle norme s'établit autour des notions de légèreté, d'esprit, de transparence et de charme » (NOIRAY 2004 : 201).

Durant l'Empire, la situation est identique. « Sous l'aspect quantitatif, l'opéra-comique a sans aucun doute mieux réussi que le grand opéra » (NOIRAY 2004 : 209), et l'on reprend très souvent des pièces d'Ancien Régime.

Grétry est le deuxième compositeur le plus joué sous l'Empire, 19 de ses opéras-comiques totalisent 1172 représentations. Parmi elles, *Zémire et Azor*, *Richard Cœur de Lion* qui permet désormais de célébrer la victoire de l'armée de Napoléon devant le château de Durrenstein en 1805, mais pas *Guillaume Tell* (1792), l'une des plus belles expressions de la résistance patriotique à l'oppression impériale (TAÏEB 2020 : 242).

En 1811 est repris *Le Tableau parlant*, comédie-parade qui constitue selon Patrick Taïeb un « acte commémoratif (82 représentations en trois ans) et [...] une entrée au musée de la sensibilité du XVIII<sup>e</sup> siècle » (TAÏEB 2020 : 243). Parallèlement à ces reprises sont créées des pièces originales qui s'inscrivent dans la continuité de la dramaturgie de l'opéra-comique d'Ancien Régime, et des pièces qui parodient cette dramaturgie<sup>6</sup>. Comme sous le Directoire et le Consulat, on observe sous l'Empire un phénomène d'allègement stylistique et dramaturgique de l'opéra-comique, dont il s'agit de cerner les enjeux.

## 1. Légèreté et auto-parodie

C'est la création du *Prisonnier ou la Ressemblance* de Duval et Della Maria, en janvier 1798, qui reflète le tournant stylistique pris par l'opéra-comique après Thermidor, dans le sens d'une recherche de légèreté qui passe notamment par la réécriture parodique de l'opéra-comique d'Ancien Régime<sup>7</sup>. Dans cette pièce, Rosine est tombée amoureuse du prisonnier enfermé dans une tour, en face de chez elle. Blinval, le prisonnier en question, s'est échappé de cette prison grâce à des indications trouvées sur un bout de papier et compte retrouver Rosine, dont il est également tombé amoureux. Afin de pénétrer dans la maison de sa maîtresse, le jeune homme se fait passer pour Murville, un militaire qui doit épouser sous peu la mère de Rosine, Mme Belmont. Cependant, l'arrivée du gouverneur de la prison vient troubler les plans de Blinval. L'administrateur, troublé par la ressemblance entre « Murville » et Blinval qu'il croit en prison, décide d'inviter ce dernier à dîner avec eux. Pris de panique, le vrai prisonnier prend rapidement congé de Mme Belmont, afin de retourner dans sa cellule. Le gouverneur reparaît avec Blinval en prisonnier et tous décident d'aller chercher Murville pour constater « la ressemblance ». Alors que ce dernier est introuvable, le vrai Murville apporte l'ordre de libération de Blinval qui peut dès lors épouser Rosine.

*Le Prisonnier* fait partie d'une série de pièces auto-référentielles qui prennent pour cible l'opéra-comique d'Ancien Régime dont ils retournent la grandiloquence en

légèreté, à la fois musicalement et du point de vue de l'intrigue : ce prisonnier qui peut sortir de sa prison et la regagner comme il le souhaite permet une relecture parodique du sous-genre de l'opéra-comique « de sauvetage » (TAÏEB 2020 : 243), dont la fortune est très grande à partir de *Richard Cœur de Lion* de Sedaine et Grétry (1784). Dans le sillage du *Prisonnier*, les parodies génériques qui se développent parallèlement aux reprises et aux pièces écrites à la manière du XVIII<sup>e</sup> siècle prennent souvent la forme de pièces à sujet musical : *Le Concert interrompu* (1802), *La Romance* (1804), *Cimarosa* (1808), *Le Crescendo* (1810), *Lully et Quinault* (1812). Dans ces pièces, la parodie est en quelque sorte redoublée par l'auto-référence : les procédés parodiés sont en plus thématés.

Dans *La Romance* (LORAU, BERTON 1804), Madame de Termont, jeune veuve, est destinée à Valsain, mais elle doute de la fidélité de son amant. Le hasard la conduit dans un château appartenant à l'oncle de Valsain, où le neveu doit également passer la nuit. Elle chante le soir une romance composée par Valsain. Celui-ci, qui méconnaît la voix de sa maîtresse, est enchanté, et brûle du désir de parler à la belle inconnue. L'oncle de Valsain, qui lui destine sa propre fille, est instruit de cet incident qui dérange ses projets et fait apprendre la romance à sa fille. Cette dernière doit la chanter du pavillon d'où partait la voix qui a séduit Valsain ; mais la jeune personne, qui sait fort peu de musique, n'obéit qu'à regret à son père : elle fait part de son embarras à Madame de Termont qui se charge de chanter à sa place, à condition que son père et Valsain ignorent ce petit arrangement. Elle chante le premier couplet ; la jeune personne sort du pavillon, tout le monde la félicite, Valsain est à ses pieds, mais la voix continue. L'embarras redouble lorsqu'on voit paraître Madame de Termont qui, après quelques difficultés, pardonne à Valsain et s'unit avec lui.

Les situations imaginées dans cette pièce ont une dimension parodique, parce que la romance est dans la dramaturgie de la comédie mêlée d'ariettes d'Ancien Régime un moment décisif, dont l'exemple le plus emblématique est la romance « une fièvre brûlante » de *Richard Cœur de Lion* (Sedaine, Grétry, 1784). Comme dans la pièce de Loraux et Berton, Blondel chante, au pied de la tour dans laquelle le roi Richard est enfermé, et donc sans être vu de lui, cette romance jadis composée par le roi. Ce dernier, depuis sa prison, reconnaît l'air dont il est l'auteur, et répond à Blondel, qui peut désormais organiser l'assaut de la forteresse et le sauvetage de son roi. La scène de reconnaissance se produit grâce à la romance et grâce à la voix de Blondel que Richard

reconnaît depuis sa prison. C'est donc l'association d'une voix et d'une mélodie sensible qui permettent à la reconnaissance de s'opérer. Le manque que ressent Richard et qu'il exprime dans sa plainte est mis en évidence par la romance, mais aussi par cette voix surgie d'un passé lointain pour évoquer le bonheur perdu. Le malentendu imaginé dans le livret de 1804, où l'amant ne reconnaît pas la voix de sa bien-aimée, et où les piètres talents de la jeune fille qui lui est destinée produisent une situation comique, peut être interprété comme un détournement parodique de l'opéra-comique d'Ancien Régime le plus représenté sous l'Empire. Plus largement, le pouvoir de la voix est un thème central de la comédie mêlée d'ariettes, où la voix permet un accès direct à la sensibilité.

Dans *Le Crescendo* (Sewrin, Cherubini, 1810), la parodie prend pour cible des motifs topiques de la comédie mêlée d'ariettes, et notamment la comparaison rousseauiste entre la ville et le village, qui fait l'objet d'une inversion comique. La tempête évoquée dans le premier air imite les tempêtes qui sont nombreuses dans les ouvertures d'opéras-comiques sous l'Ancien Régime (TAÏEB 2007). Puis à la scène 3 apparaît le Major Frankenchtein, ancien militaire retiré à la campagne, et qui ne peut supporter le bruit :

Ah !... j'ai mal dormi !... Quelle étrange maladie que la mienne ! J'ai fait trente ans la guerre, je devrais être accoutumé au bruit, eh bien ! pas du tout ; le moindre mouvement me tracasse, m'inquiète ; le moindre son qui frappe mon oreille me met au supplice. On me disait toujours : allez à la campagne ; vivez à la campagne, cela vous fera du bien... La campagne ! la campagne ! morbleu ! c'est comme à la ville !

*Air*

À peine le soleil se lève

Que tout s'agite autour de moi !

Le tonnerre, au milieu d'un rêve,

Souvent me réveille en effroi.

*(Il imite le bruit du tonnerre.)*

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan !

L'eau tombe par torrents ;

J'entends

Les vents

Siffler à travers le feuillage,

Comme ceci :

*(Il imite le sifflement des vents.)*

Psi !... pzi !... pzi !...

La grosse cloche du village

Sonne bientôt pour mon malheur ;

En croyant détourner l'orage,

Un enragé carillonneur

Redouble encore le tapage !

Le renouveau parodique de l'opéra-comique

*(Il imite le tintement d'une cloche, tel qu'on la sonne dans les campagnes pour détourner l'orage.)*

Bim, boum ! bim, boum ! bim, boum !

(SEWRIN 1810 : 3)

Le village n'est plus ici le lieu idyllique représenté dans l'opéra-comique des Lumières, et le détournement produit indéniablement un effet comique.

Dans *L'opéra-Comique* enfin (DUPATY ET SEGUR, DELLA MARIA, 1798), deux personnages travaillent à écrire un livret d'opéra-comique dont on comprend qu'il est celui de la pièce à laquelle nous assistons<sup>8</sup>. Ces deux personnages sont Florimond, sa nièce Laure, et Armand, le jeune homme auquel il veut la marier. Armand est un jeune auteur, justement amoureux de Laure et décidé à demander sa main à Florimond, sans savoir que l'oncle la lui destine déjà. La nièce participe également à l'écriture de la pièce, en tant que compositrice. Armand est persuadé de duper Florimond en profitant de ce projet d'écriture pour pénétrer chez lui. Pour mieux concevoir leur intrigue, Florimond et Armand décident de jouer le rôle des personnages de la pièce qu'ils composent : un tuteur, une pupille et un jeune amoureux.

FLORIMOND

Te voilà bien surprise ; c'est M. Armand qui veut bien se prêter à mes projets, et m'aider à finir ma pièce ; nous allons essayer une scène ; tu joues le rôle de la pupille.

LAURE

Moi, mon oncle ?

FLORIMOND

C'est l'instant où l'amant s'est introduit pour tâcher de savoir s'il est aimé ; le tuteur n'en sait rien encore ; il faut que le jeune homme l'apprenne devant lui tu vas nous donner des idées ; et comme c'est toi qui fais la pupille, c'est à toi de trouver un moyen. Voilà ton rôle.

LAURE

Mais, mon oncle, il s'agit de faire un aveu ; moi, je ne vois pas trop comment... c'est embarrassant ; et puis, supposé que la jeune personne ait un secret penchant pour le jeune homme, est-ce qu'elle doit convenir ?....

[...]

Se trahir par hasard, sans y penser, encore passe ; mais, mon oncle, quand on réfléchit, on ne peut pas comme cela dire je vous... je crois... et puis devant témoin encore.

FLORIMOND

A la bonne heure ; le témoin gêne ; mais il ne peut pas s'en aller.

ARMAND

Il faut donc, pour bien faire, prendre une manière détournée.

FLORIMOND

Et parbleu, ma romance, ma chère Laure ; ma romance : voilà l'instant de la placer ; tu vas la chanter ; et l'on pourra voir.

(DUPATY ET SEGUR, DELLA MARIA : 43-45, scène 12)

L'oncle n'est pas dupe du procédé imaginé par Armand. Il a eu la même idée, et c'est pour éprouver le jeune homme qu'il lui propose ce jeu de rôles, utilisant les moments de tension émotionnelle vécus par les personnages de la pièce qu'ils co-écrivent pour le plonger un temps dans l'inquiétude, avant de lui accorder finalement la main de sa nièce. En prenant pour objet la composition de la pièce qui se joue, les auteurs procèdent à une mise à distance de l'émotion par le rire et par l'objectivation des procédés employés<sup>9</sup>.

## 2. Enjeux de l'auto-parodie

*La Romance, Le Crescendo* et *L'Opéra-Comique* illustrent la multiplication des pièces à sujet musical sous le Directoire, le Consulat et l'Empire<sup>10</sup>. Si les procédés auto-référentiels sur lesquels reposent ces pièces sont le support d'une « réflexion en acte sur les différents problèmes dramatiques et musicaux soulevés par le genre de l'opéra-comique »,

plus significatif encore est le désinvestissement émotionnel qui en résulte, à l'image des nouveaux types de personnages, désormais promus au rang de héros. Alors que le « drame lyrique » et l'opéra-comique larmoyant menaçaient de tous les périls des êtres touchants, à la fois héroïques et écrasés par le destin, l'opéra-comique du Consulat et de l'Empire fait parader des jeunes premiers sûrs d'eux-mêmes et manipulateurs.

(NOIRAY 2004 : 214)

On observe une « désimplification des personnages », un « désinvestissement émotionnel », qui correspondent à une mise à distance parodique de la dramaturgie de l'opéra-comique des Lumières, elle-même indissociable de l'expression sensible. Cette mise à distance se traduit notamment par un « usage parodique de la musique » et par une tendance à « dissocier les airs chantés de la situation dramatique » (NOIRAY 2004 : 215).

Alors que la comédie mêlée d'ariettes d'Ancien Régime, que l'on peut lire comme une transposition des formes pastorales antiques et classiques sur la scène des Lumières (HAQUETTE 2009 ; SCHANG-NORBELLY 2017), exprimait la nostalgie d'un passé situé hors du temps et de l'histoire, elle devient elle-même source de nostalgie pour un public qui regrette notamment sa légèreté orchestrale et ses intrigues sensibles. Sous l'Ancien Régime, elle est la cible de parodies qui prennent la forme de comédies en vaudevilles, dont Grétry offre lui-même un exemple avec *Matroco* (LAUJON, GRETRY, 1777). C'est le signe que le genre a acquis une identité, qu'il est désormais reconnaissable à certains procédés spécifiques et à un projet esthétique lisible. Mais quand elle est elle-même parodique, la comédie mêlée d'ariettes fait moins référence à elle-même qu'à des auteurs et à des genres considérés comme des modèles : la Tragédie en musique, Molière, Beaumarchais, Shakespeare.

Après la Révolution en revanche, « [à] une époque où tout le théâtre lyrique de Lully à Rameau a disparu des salles depuis vingt ans et où le répertoire historique de la musique française n'a pas plus de trente ans, [Grétry] fait figure de classique au même titre que Gluck ou Gossec » (TAÏEB 2020 : 241) ou Nicolas Dalayrac, qui ont contribué à fixer un certain nombre de codes et ont créé une tradition, notamment par le jeu des emplois, nés de rôles écrits pour un même interprète. Dès lors, la comédie mêlée d'ariettes n'est plus seulement parodiée par d'autres genres : elle est également la cible d'autoparodies, qui peuvent viser une pièce précise ou, plus généralement, le genre dans son ensemble, et dont la vogue tient en partie au succès des chanteurs Elleviou et Martin<sup>11</sup>.

Le développement de l'auto-parodie, autrement appelée « parodie intra-générique » (MARTIN 2008), s'explique-t-il uniquement par un besoin de légèreté en rupture avec la grandiloquence de l'opéra-comique de la Révolution, et par une classicisation de l'opéra-comique d'Ancien Régime qui rendrait possible sa mise à distance parodique ? La fortune des pièces d'Ancien Régime sous l'Empire ne reflète pas uniquement la nostalgie d'une musique légère éclipsée par le gros orchestre révolutionnaire. Même si un « classique » peut se définir par sa capacité à faire l'objet de lectures et d'interprétations sans cesse renouvelées, le succès de ces pièces reprises, imitées et parodiées, atteste aussi la persistance d'un intérêt pour les thématiques qui y sont développées, et pour leurs enjeux politiques, jusqu'à la fin de l'Empire<sup>12</sup>. D'un point de vue politique, on peut interpréter la comédie mêlée d'ariettes de l'Ancien Régime comme la

représentation d'une société en pleine reconfiguration, constituée de catégories hétérogènes dont les contours sont de plus en plus poreux : au XVII<sup>e</sup> siècle déjà, le théâtre de Molière met en scène une noblesse désargentée contrainte de s'associer à la bourgeoisie fortunée, mais pour souligner le caractère à la fois ridicule et pathétique des situations induites par cette nécessité. L'enjeu de la comédie mêlée d'ariettes est de montrer comment cette élite hétérogène peut fonctionner, dans une forme de cohabitation présentée comme légitime à partir du moment où l'on veut bien considérer que la noblesse ne dépend pas de la naissance, mais de la vertu et de la sensibilité : *Le Roi et le Fermier* (Sedaine, Monsigny, 1762) met en scène une relation d'amitié entre un roi et l'un de ses sujets ; *Zémire et Azor* (Marmontel, Grétry, 1771) raconte l'union entre la fille d'un marchand et un prince temporairement transformé en bête ; de nombreuses pièces – *Le Comte d'Albert* et *la Suite du Comte d'Albert* (Sedaine, Grétry, 1786), *Les Trois Fermiers* (Monvel, Dezède, 1777) – mettent en scène des villageois et un Seigneur vivant en bonne intelligence et nourrissant les uns pour les autres une affection semblable à celle qui existe entre un père et ses enfants. En 1810, la *Cendrillon* de Nicolò, pièce nouvelle qui rencontre un immense succès, continue à défendre avec insistance cette idée d'une harmonie possible entre bourgeoisie et noblesse, qui composent une élite mixte au sein de laquelle il s'agit plus particulièrement de légitimer les bourgeois, sans naissance mais capables d'incarner grâce à leur sensibilité un héroïsme du cœur.

Or l'historienne Sarah Maza observe que jusqu'à la Restauration, la bourgeoisie est elle-même un groupe très hétéroclite, dont une petite partie seulement peut se caractériser par son lien avec le capitalisme, et dont l'historien est bien en peine de donner une définition objective, tant les rapports sont ténus entre les différents groupes qu'elle fédère (MAZA 2007). Si la bourgeoisie se dérobe à toute définition avant la Restauration, c'est aussi selon Sarah Maza en raison d'un phénomène de « refus d'affirmation identitaire » :

si c'est un cliché que de faire remarquer que dans le contexte français le bourgeois ce n'est jamais soi, c'est toujours l'autre, il n'en reste pas moins vrai que cette observation soulève une réalité, et une problématique historique, cruciales. [...] Au niveau du discours, l'identité bourgeoise ne semble exister que par la négative. Or, peut-on dire qu'un groupe existe si ses membres ne s'en réclament jamais ?

(MAZA 2007)

La bourgeoisie, « zone traditionnelle de transition sociale entre la roture et la noblesse », « inquiète par sa position liminaire au sein d'une société fortement hiérarchisée » (MAZA 2007), donnerait raison à Marivaux lorsqu'il écrit : « Le bourgeois de Paris est un animal mixte, qui tient du grand seigneur et du peuple. Quand il a de la noblesse dans ses manières, il est presque toujours singe ; quand il a de la petitesse, il est naturel. Ainsi il est noble par imitation, et peuple par disposition » (MARIVAUX 1969 : 14). Si l'on considère que la comédie mêlée d'ariettes est sous l'Ancien Régime un genre naissant et en quête de légitimité, dont l'enjeu idéologique serait d'œuvrer à la légitimation – par une caractérisation morale positive centrée sur la valorisation de la sensibilité – de cette partie de l'élite qui ne peut se prévaloir de sa naissance et n'a d'identité que par la négative, on peut alors formuler l'hypothèse selon laquelle le genre ne peut plus avoir le même enjeu que sous l'Ancien Régime, à partir du moment où la bourgeoisie se reconnaît et s'assume comme un groupe social légitime. Le désinvestissement émotionnel que l'on observe après la Révolution dans les nombreuses parodies de l'opéra-comique par lui-même, associé à la classicisation des pièces de Grétry et de ses contemporains, seraient le signe d'une mise à distance progressive du souci de reconnaissance nourri par une élite bourgeoise désormais gouvernée par un Empereur lui-même roturier, qui fabrique et promeut sa propre noblesse. Une telle mise à distance de la sensibilité qui faisait l'essence de la dramaturgie comique sous l'Ancien Régime reviendrait à entériner dramaturgiquement l'apparition progressive d'une identité bourgeoise assumée, qui préfigurerait l'« invention » de la bourgeoisie dans le discours historique et politique de la Restauration, dont Olivier Bara a mis en évidence les répercussions dans la dramaturgie de l'opéra-comique sous la Restauration (BARA 2001).

Parallèlement à cet enjeu idéologique de l'auto-parodie, une autre hypothèse peut être formulée à partir de l'effet esthétique des pièces concernées. On peut considérer que la multiplication des parodies génériques déclenche et alimente un processus cathartique de renversement et d'allègement, en réaction au caractère à la fois sombre et grandiloquent des pièces révolutionnaires. Selon Charles Mauron, ce processus serait caractéristique des comédies de Molière, dans lesquelles « [t]out se passe comme si la fantaisie nous [...] offrait une spirituelle revanche de toutes les contraintes que la réalité nous a fait subir » (MAURON 1963 : 78).

De nombreuses sociétés ont admis des occasions où avait lieu un renversement collectif des normes, comme les Saturnales romaines et la Fête des Fous médiévales. Sans doute donnaient-elles quelque soulagement aux tensions occasionnées par les contraintes, internes et externes, dont toute société dépend ; leur violation partielle dans ces occasions particulières se substituait au mépris de la loi dans la vie réelle. Une catharsis des pulsions qui mènent au défi des conventions et au mépris de l'autorité apparaît pleine de sens à la lumière des idées modernes, et Aristote eût peut-être réservé son traitement extensif de la catharsis pour la partie concernant la comédie, parce qu'elle en fournissait une illustration plus significative.

(LUCAS 1968 : 288, cité et traduit STEWART 1996 : 92)

Le « soulagement » qui caractérise la catharsis aristotélicienne ne passe plus comme dans la tragédie par une « édulcoration » des « troubles représentés par la pièce<sup>13</sup> », mais par un renversement du drame, qui tient de l'inversion burlesque. La recherche de légèreté, en ce sens, ne se réduit pas à une démarche stylistique ou esthétique, mais constitue une libération symbolique des corps et des esprits, après des années de tensions et de contrôle politique.

## *Bibliographie*

### Œuvres littéraires

ARISTOTE, *Poetics*, éd. D. W. LUCAS, Clarendon press, Oxford 1968.

DIDEROT D., *Est-il bon, est-il méchant ?*, éd. P. FRANTZ, Gallimard, Paris 2012.

DUPATY E., *L'Opéra-Comique*, Paris, Huet, 1798.

DUVAL A., DELLA MARIA D., *Le Prisonnier ou la Ressemblance*, Pougin, libraire, au Magasin de la librairie française, Milan 1798.

ÉTIENNE Ch-G., NICOLÒ I., *Cendrillon*, Vente, Paris, 1810.

LORAUX F., BERTON H., *La Romance*, Berton et Loraux, Paris 1804.

MARIVAUX P. C., *Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Garnier, Paris 1969.

MARMONTEL J.-F., GRÉTRY E.-M., *Zémire et Azor*, Ballard, [Paris] 1771.

MONVEL B. DE, DEZÈDE N., *Les Trois Fermiers*, Vente, Paris 1777.

SEDAINE M.-J., GRÉTRY E.-M., *Le Comte d'Albert*, Brunet, Paris 1787 [création : 1786].

SEDAINE M.-J., GRÉTRY E.-M., *Richard Cœur de Lion*, Calmann Lévy, Paris s.d.

SEDAINE M.-J., GRÉTRY E.-M., *Suite du Comte d'Albert*, s.l., s.n. [1787].

SÉGUR J.-A. DE, DUPATY E., *L'opéra-Comique*, Huet, Paris an VI [1798].

SEWRIN Ch.-A., *Le Crescendo*, Masson, Paris 1810.

Littérature secondaire

- BARA O., *Le théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York 2001.
- BARA O., « Influence des emplois sur la dramaturgie d'opéra-comique entre Directoire et Empire: d'Elleviou à l'«Elleviou», de Martin au «Martin», enjeux esthétiques et politiques », in *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, 18, 2019, pp. 201-228.
- BOURDIN Ph., « L'Opéra, le Théâtre-Italien et la réorganisation politique des théâtres », in Hervé Lacombe (éd.), *Histoire de l'Opéra Français. Du Consulat aux débuts de la III<sup>e</sup> République*, Fayard, Paris 2020, pp. 212-213.
- DANDREY P., « La catharsis aristotélicienne : processus ou procédé ? », in J.-Ch. DARMON (éd.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Hermann, Paris 2011, pp. 67-85.
- HAQUETTE J.-L., *Échos d'Arcadie, Les Transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Classiques Garnier, Paris 2009
- LEGRAND R., TAÏEB P., « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », in PRÉVOST P. (éd.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions Serpenoise, Metz 1995.
- MARGOLLÉ M., *Aspects de l'opéra-comique sous la Révolution : l'évolution du goût et du comique aux théâtres Favart et Feydeau entre Medée (1797) et L'Irato (1801)*, thèse de doctorat soutenue le 25 novembre 2013 sous la direction de J. Gribenski.
- MARTIN R., « Les parodies intra-dramatiques, ou les voix d'une critique en mouvement », in BURY M., LAPLACE-CLAVERIE H. (éd.), *Le Miel et le Fiel, La Critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international organisé par le Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre/Paris IV Sorbonne, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris 2008, pp. 97-108.
- MAURON CH., *Psychocritique du genre comique*, Librairie José Corti, Paris 1963.
- MAZA S., « Construire et déconstruire la bourgeoisie : discours politique et imaginaire social au début du XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 34, 2007, 1, pp. 21-37. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-du-dix-neuvieme-siecle-2007-1-page-21.htm> (consulté le 8/10/2022).
- MONGRÉDIEN J., *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Flammarion, Paris 1986.
- NOIRAY M., « Le nouveau visage de la musique française », in J.-Cl. BONNET (éd.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, pp. 199-227 et 419-421.

SCHANG-NORBELLY M.-C., *Pour une dramaturgie de la comédie mêlée d'ariettes (1750-1810)*, thèse de doctorat, dir. P. FRANTZ et R. LEGRAND, Université Paris-Sorbonne, 2017 (à paraître).

STEWART Ph., « De la catharsis comique », *Littératures classiques*, n°27, 1996, pp. 183-193.

TAÏEB P., « Le Prisonnier ou La Ressemblance d'Alexandre Duval et Dominique Della Maria (1798), un thermidor pour l'opéra-comique », in Charlotte Lorient (éd.), *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Lyon, Symétrie, 2015, p. 227-250.

TAÏEB P., « Les maîtres de l'opéra-comique », in Hervé Lacombe (éd.), *Histoire de l'Opéra Français. Du Consulat aux débuts de la III<sup>e</sup> République*, Fayard, Paris 2020, pp. 241-253.

TAÏEB P., *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Société Française de Musicologie, Paris 2007.

THURNER A., *Les Transformations de l'opéra-comique*, Castel, Paris 1865.

---

<sup>1</sup> Expression empruntée Mongrédien (1986) pour désigner « certains compositeurs (en particulier Berton, Cherubini, Lesueur ou Méhul), dont l'éloquence musicale est proche de celle de Gluck et qui participent à l'évolution de l'opéra-comique durant la Révolution » (MARGOLLÉ 2013 : 2).

<sup>2</sup> Voir MARGOLLÉ 2013 : 51.

<sup>3</sup> Deux d'entre eux, *Roméo et Juliette* de Steibelt et *Télémaque* de Lesueur, sont des pièces refusées par l'Opéra et que seuls des dialogues insérés après coup distinguent du grand opéra.

<sup>4</sup> Pour des précisions sur l'écriture orchestrale de l'opéra-comique révolutionnaire et postrévolutionnaire, voir TAÏEB 2007 : 217-230.

<sup>5</sup> « Il semble, disait-il, que depuis la prise de la Bastille, on ne doit plus faire de musique en France qu'à coup de canons ! Erreur détestable qui dispense de goût, de grâce, d'invention, de vérité, de mélodie et même d'harmonie, car elle ne fut jamais dans le bruit. Si nous n'y prenons garde, nous desséchons l'oreille et le goût du public » (THURNER 1865 : 127).

<sup>6</sup> Voir le tableau publié par Patrick Taïeb, qui présente les vingt opéras-comiques les plus représentés entre 1801 et 1814 (TAÏEB 2020 : 235).

<sup>7</sup> Voir notamment TAÏEB 2015 : 227-250.

<sup>8</sup> Le principe est le même que dans la pièce de Diderot *Est-il bon, est-il méchant ?*

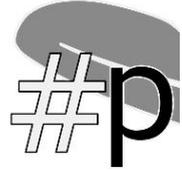
<sup>9</sup> Une analyse approfondie de la structure musicale des pièces dont il est ici question permettrait de montrer que l'auto-parodie affecte également les formes chantées, notamment les romances, les rondeaux et les duos.

<sup>10</sup> Certaines de ces pièces auto-référentielles sont reprises jusque dans les années 1830. Le Prisonnier ou La Ressemblance et L'Opéra-Comique sont repris jusqu'en 1839.

<sup>11</sup> Voir BARA 2019.

<sup>12</sup> La programmation des spectacles d'opéra-comique est soumise à la censure mise en place par Bonaparte dès 1800. Philippe Bourdin, se référant aux travaux d'Odile Krakovitch, estime toutefois qu'il ne faut pas exagérer le poids de cette censure, et ajoute : « Si l'Empereur, habité par le modèle de Louis XIV, fait de l'Académie impériale une arme politique, il préfère lui-même (si l'on en juge par les avant-premières jouées à la Cour) l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien, invités des dizaines de fois chacun tandis que l'Opéra ne l'est qu'à trois reprises entre 1810 et 1815 » (BOURDIN 2020 : 212-213).

<sup>13</sup> Patrick Dandrey (2011 : 69) commentant la traduction de la *Poétique* d'Aristote par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

## **Les déserts théâtraux du Midi pyrénéen français sous le Premier Empire**

Philippe Bourdin et Cyril Triolaire

### **Per citare l'articolo**

Philippe BOURDIN, Cyril TRIOLAIRE, « Les déserts théâtraux du Midi pyrénéen français sous le Premier Empire », *Publifarum*, 37, 2022, p. 109-146.

### **Résumé**

Le Premier Empire divise la France en plusieurs arrondissement théâtraux, en espérant diffuser et contrôler les arts de la scène. Mais les départements du Midi pyrénéen ont du mal à obtenir une programmation régulière. Les villes sont trop petites, difficiles d'accès ; les salles, mal équipées, sont souvent laissées à l'initiative privée d'actionnaires ; en conséquence, les troupes ambulantes risquent la faillite. Seule la ville de Perpignan, lieu de garnison, peut accueillir plusieurs mois par an des comédies et des opéras comiques, et parfois des vedettes comme Talma. Si le répertoire est largement contemporain, le coût des places en éloigne nombre de spectateurs potentiels, qui préfèrent se tourner vers les spectacles de curiosités.

### **Abstract**

The First Empire divides France into several theatrical districts, hoping to spread and control the performing arts. But the departments of the Pyrenean South are struggling to get regular programming. . Cities are too small, difficult to access; the theatres, poorly equipped, are often left to the private initiative of shareholders; as a result, the itinerant theatre companies risk bankruptcy. . Only the city of Perpignan, a garrison place, can host comedies and comic operas several months a year, and sometimes stars like Talma. The repertoire is largely contemporary. Unfortunately, the cost of seats keeps many potential spectators away, who prefer to turn to curiosity shows.

À la veille de la Révolution française au moins 72 villes jouissent d'une salle spectacle à travers le royaume de France. Pierre Frantz, Michèle Sajous d'Oria (SAJOUS D'ORIA, 2007 ; FRANTZ, SAJOUS D'ORIA, 1999), puis Lauren Clay (CLAY, 2013) ont dessiné une première carte de ces lieux de spectacle, dépassant de loin la projection de Daniel Roche en marge de son enquête sur les académies provinciales (ROCHE, 1989, 2-483). Martine de Rougemont ne s'y était pas risquée (ROUGEMONT, 1988). Bientôt, le décret Le Chapelier vient libérer tout un secteur d'activité et prolonger la théâtromanie des Lumières : près de 80 salles nouvelles au moins ouvrent entre 1791 et 1817 (BOURDIN, LE BORGNE, TRIOLAIRE, TREHOREL, 2012) ; si le théâtre divertit avant tout, il s'impose comme l'un des *media* et des espaces les plus favorables à la pénétration des idées révolutionnaires à travers le pays (BOURDIN, 2017). Ce premier état d'un mouvement « sans précédent », révélé jusqu'au terme de l'Empire par le programme *Therepsicore*, se précise à mesure que l'exploitation des fonds provinciaux d'archives se poursuit. Ainsi faut-il compter dans les départements français au moins 218 villes dotées d'une ou plusieurs salles de spectacle entre Révolution et Empire (**Fig. 1**) : jeux de paume et halles aménagées hérités (Angers, Limoges, Blois) ; théâtres-temples monumentaux de première ou deuxième génération à Nantes, Bordeaux, Marseille, Reims puis Strasbourg, Angers et Clermont-Ferrand ; églises transformées à Laon, Tours, Orléans, Saint-Étienne. Cette carte, bientôt renouvelée par la « dramaturgie » du siècle suivant (YON, 2017), dit aussi le goût du théâtre jusque dans les provinces les plus reculées, où édiles, particuliers et amateurs, au besoin rassemblés dans des sociétés d'actionnaires, investissent, imaginent et proposent sans cesse de nouveaux espaces aux artistes. Le fait est d'autant plus vrai si l'espace économique local est enrichi par le grand commerce atlantique, la pré-révolution industrielle, la densité des réseaux de communication et fort de pratiques culturelles antérieurement développées (académies, bibliothèques, concerts, etc.).

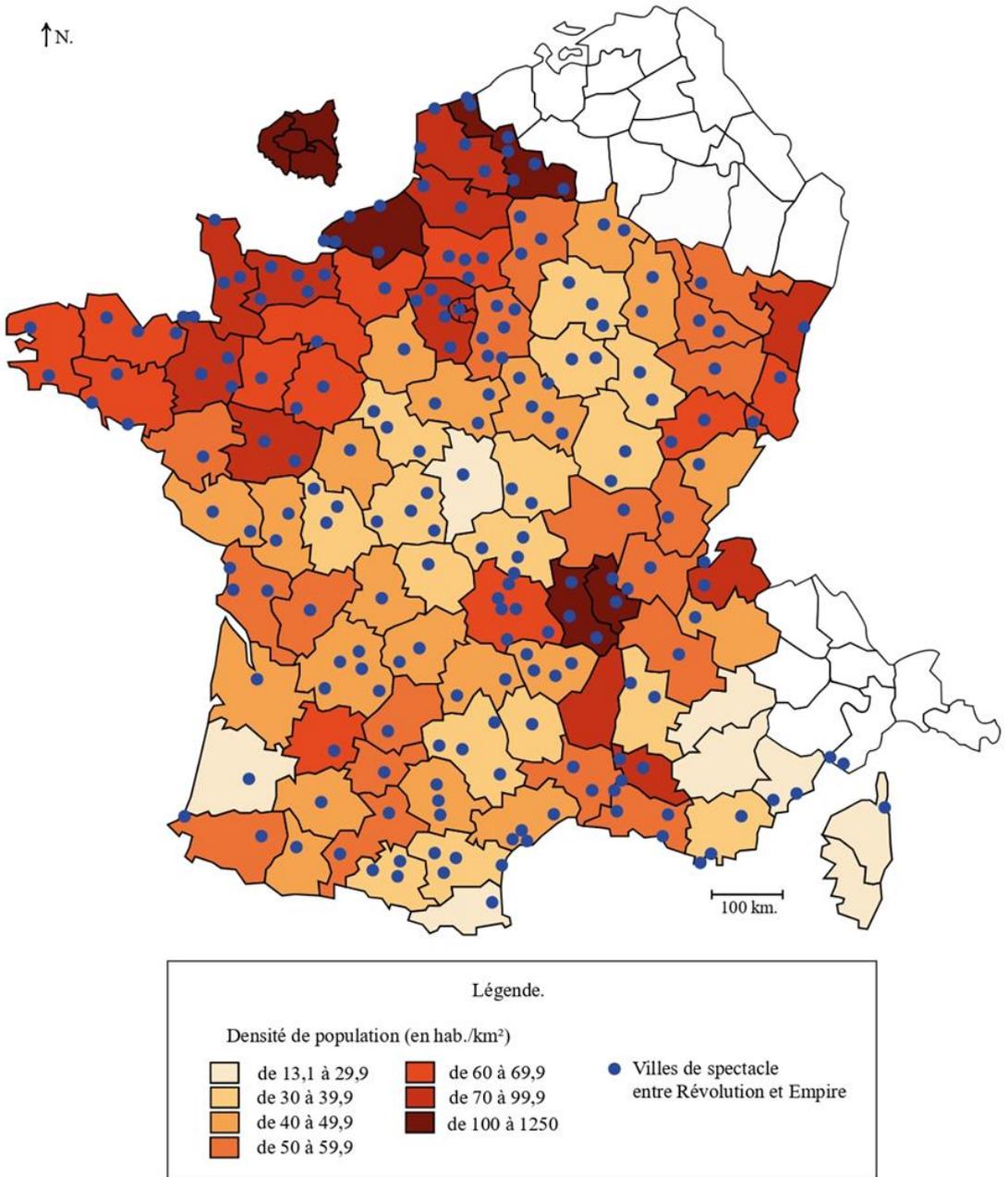
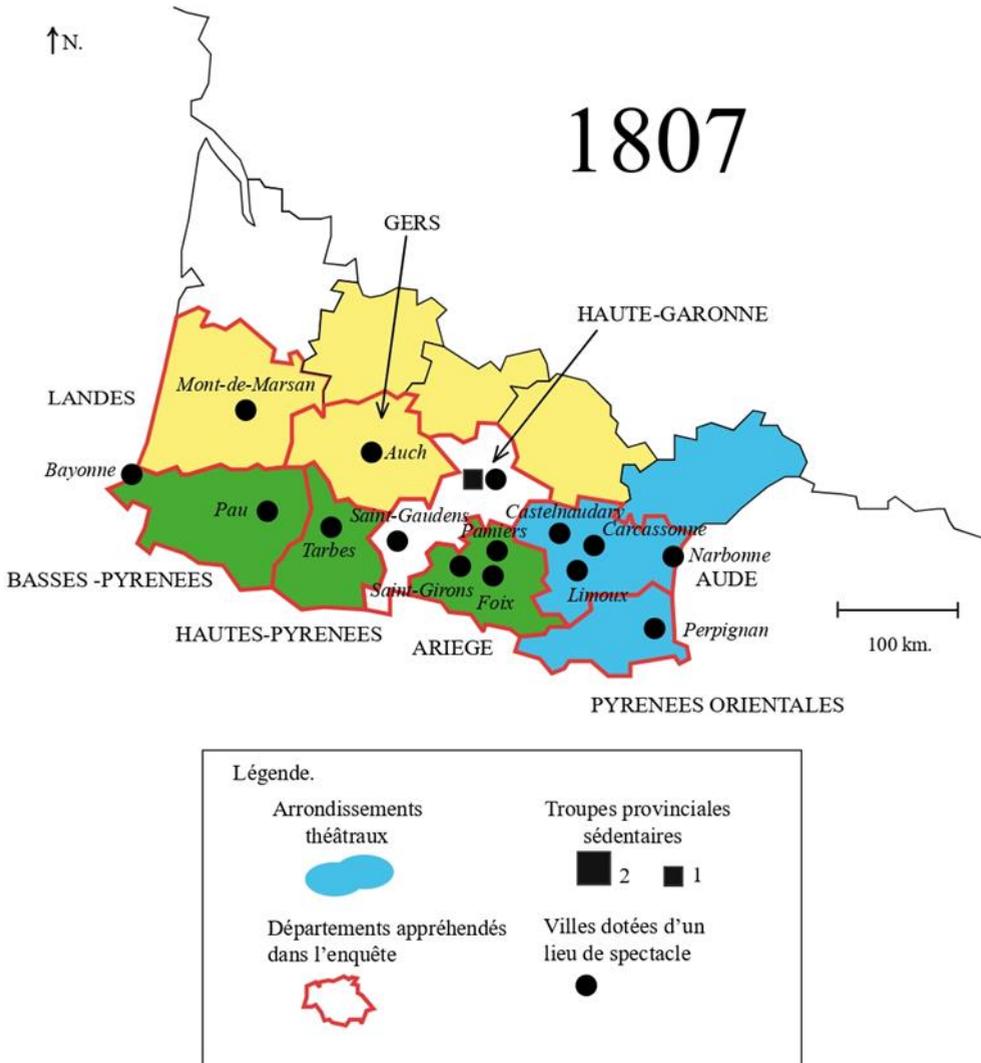


Fig. 1. Carte des salles de spectacle en France entre Révolution et Empire

Entre l'an II et 1806, le taux d'urbanisation de la France n'évolue guère : 138 villes de 5 à 10 000 habitants et 76 de plus de 10 000 regroupent 19% de la population totale (CHAPPEY, GAINOT, 2008). Les départements les plus densément peuplés s'imposent dès le XVIII<sup>e</sup> siècle comme ceux où l'activité culturelle est la plus intense : en 1789 (CLAY, 2013), 86,5% des salles de spectacles sont bâties dans des agglomérations de plus de 10 000 habitants, dont plus du tiers dans les villes de plus de 20 000 habitants. Mais la vie théâtrale se déploie aussi dans les cités les plus modestes du pays, un fait accentué entre Révolution et Empire : 60% des nouveaux lieux théâtraux sont désormais situés dans des villes de moins de 10 000 habitants – dont les deux-tiers dans des villes de 5 à 10 000. Ainsi, l'ambition politique théâtrale visée par le décret impérial du 8 juin 1806 puis le *Règlement sur les théâtres* du 25 avril 1807 se concrétise dans tout le pays. Par-delà Paris et les « grandes villes de l'Empire » (Titre II, article 7, 1806) positionnées au sommet de la nouvelle hiérarchie théâtrale, « toutes les villes qui ne peuvent avoir de spectacle que pendant une partie de l'année [sont] classées « de manière à former vingt-cinq arrondissements » (Titre III, article 10, 1807). Le *Tableau des divers théâtres de la France*, joint au *Règlement* de 1807, définit une géographie idéale, visant à contraindre la vie théâtrale pour mieux la contrôler, mais aussi à proposer une activité équilibrée entre les différents arrondissements. Le ministère de l'Intérieur retient 254 villes devant être desservies par les troupes officiellement brevetées... Tailles des arrondissements, nombre idéal de cités pourvues d'une salle et troupes brevetées itinérantes affectées ne garantissent pas pour autant un développement égal de l'activité théâtrale. L'apprécier nécessite de pénétrer les départements, particulièrement ceux éloignés des grands pôles de spectacle, comme représentatifs de ce nouvel « empire théâtral ».

L'extrême Sud-Ouest est l'une de ces terres de petites villes de théâtre (**Fig. 2**). Entre Atlantique et Méditerranée, les huit départements voisins des Landes, du Gers, des Basses et Hautes Pyrénées, de la Haute-Garonne, de l'Ariège, des Pyrénées orientales et de l'Aude comptent quinze villes dotées d'un lieu de spectacle et susceptibles d'accueillir des troupes brevetées en tournée – exclue de l'enquête, Toulouse compte, elle, parmi les quatorze « grandes villes » possédant une troupe stationnaire en 1807. Parmi eux, trois seulement additionnent plus de 10 000 habitants, six moins de 6 000 en 1810. Comment une activité commerciale des spectacles durable peut-elle s'y développer ? Les acteurs à l'œuvre déclinent-ils le projet impérial ou sont-ils contraints

de se réinventer continuellement pour survivre ? Les « localités centrales » de la vie théâtrale régionale soutiennent-elles les espoirs placés en elles ou les choix des troupes, indexés à leurs succès variables, bousculent-ils les hiérarchies ? Affaires et goûts en vogue se rencontrent-ils ou l'épreuve guette-t-elle sempiternellement celles et ceux qui évoluent au pied des Pyrénées ?



**Fig. 2. Carte des salles de spectacle du Midi pyrénéen en 1807**

Villes	Départements	Habitants
<b>Auch</b>	Gers	9 000
<b>Bayonne</b>	Basses-Pyrénées	14 000
<b>Carcassonne</b>	Aude	15 000
<b>Castelnaudary</b>	Aude	8 000
<b>Foix</b>	Ariège	4 000
<b>Limoux</b>	Aude	5 800
<b>Mont-de-Marsan</b>	Landes	5 300
<b>Narbonne</b>	Aude	9 500
<b>Pamiers</b>	Ariège	5 700
<b>Pau</b>	Basses-Pyrénées	9 300
<b>Perpignan</b>	Pyrénées-Orientales	12 000
<b>Saint-Gaudens</b>	Haute-Garonne	5 000
<b>Saint-Girons</b>	Ariège	3 400
<b>Tarbes</b>	Hautes-Pyrénées	8 000

**Fig. 3. Population des 14 villes concernées par l'enquête (1810)**

## 1. Instabilité structurelle et hiérarchies rebattues

Le *Règlement des théâtres* circonscrit l'activité théâtrale en fixant un cadre territorial inédit : la partition de l'empire en vingt-cinq arrondissements théâtraux à compter de 1807 (TRIOLAIRE, 2012, 50). L'arrondissement devient le terrain d'évolution désigné et exclusif des troupes ambulantes agrémentées par les ministres de l'Intérieur et de la Police générale, la décision de l'éventuelle sédentarisation de l'une d'elle revenant aux préfets. Le découpage et le nombre de villes de théâtre se fondent sur les résultats de l'enquête diligentée par le Ministre de l'Intérieur en février 1806 sur le « spectacle des départements » ; ils témoignent également des multiples tractations engagées par les magistrats locaux et les entrepreneurs eux-mêmes. Les huit départements du piémont

pyrénéen et de la basse Gascogne sont répartis en trois arrondissements distincts - la Haute-Garonne, pourvue d'une troupe fixe à Toulouse, en étant exclue. D'est en ouest, le 6<sup>e</sup> arrondissement réunit l'Hérault, l'Aude et les Pyrénées orientales ; le 7<sup>e</sup> le Tarn, le Lot, le Lot-et-Garonne, le Gers et les Landes ; le 8<sup>e</sup> enfin les Basses et Hautes-Pyrénées ainsi que l'Ariège. Respectivement onze, douze et dix villes sont censées accueillir les comédiens des troupes privilégiées<sup>1</sup>. Les projections ministérielles ne correspondent toutefois pas ici, comme dans ailleurs, à l'état des infrastructures théâtrales locales. Ainsi, aucune salle n'est disponible à Lescar et Navareins dans les Basses-Pyrénées ; le préfet confirme d'ailleurs au ministre de la Police générale, dès mars 1807, que seules Bayonne et Pau disposent localement d'un théâtre<sup>2</sup>. Bagnères et Barège dans les Hautes-Pyrénées, tout comme Mirepoix en Ariège, ne jouissent d'aucun théâtre ; à l'inverse, Limoux, dans ce dernier département, mais aussi Saint-Gaudens en Haute-Garonne et Pamiers en Ariège possèdent des lieux de représentation. Chaque cité n'est toutefois pas en mesure de soutenir une activité théâtrale, et certains espaces sont parfois surdimensionnés au regard des populations locales, n'offrant aucune garantie à la billetterie. Ainsi le théâtre de Pau de la rue de Tran, inauguré en 1786, compte 800 places pour 8 500 habitants en 1800<sup>3</sup>.

Certains entrepreneurs de spectacles essaient de déroger à la règle en faisant valoir leur expérience et l'effectivité de leur activité pour viser une troupe permanente. C'est le cas de Billourd Saint-Prax, Dupuy, Saby, Briand et Gomelly, artistes de la société dramatique perpignanaise, une fois le tableau annexe du *Règlement des théâtres* publié. Se défendant vigoureusement face à la concurrence – contre une troupe de Carcassonne prétendant venir sur leur terrain à l'occasion de la foire notamment<sup>4</sup> –, les comédiens réunis demandent une première fois au préfet de continuer à jouir du droit de donner des représentations pendant tout l'hiver suivant. Conscients de la menace représentée par le nouveau privilège impérial et le risque sérieux de se retrouver sur le carreau<sup>5</sup>, ils exigent plus tard d'obtenir une troupe de comédie permanente pendant toute l'année théâtrale, en vertu de l'article 15 du *Règlement* du 25 avril 1807, et même de voir leur future troupe stationnaire extraite de son arrondissement d'affectation, comme c'est le cas pour leurs collègues de Montpellier ou de Thionville<sup>6</sup>. Sans ce statut particulier, les comédiens n'ont d'autre choix que de rejoindre les équipes réunies par des entrepreneurs patentés et seuls autorisés à circuler à travers leurs arrondissements attitrés. La mise en œuvre de la réforme impériale affecte alors

## Les déserts théâtraux du Midi pyrénéen français

d'autant plus durablement l'activité théâtrale régionale quotidienne que la cartographie officielle se révèle particulièrement instable jusqu'à la fin de l'Empire. Ses contours géographiques, par trois fois redessinés en huit saisons, rendent de fait impossible toute circulation et programmation régulières.

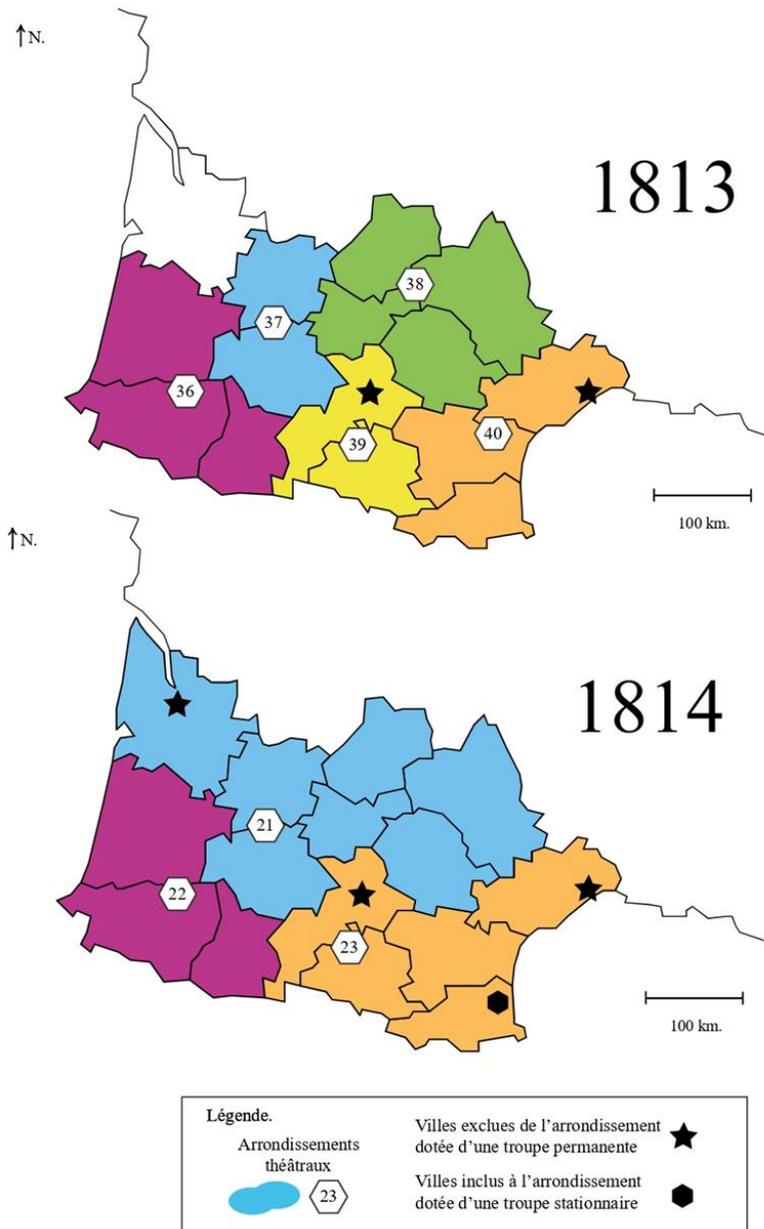


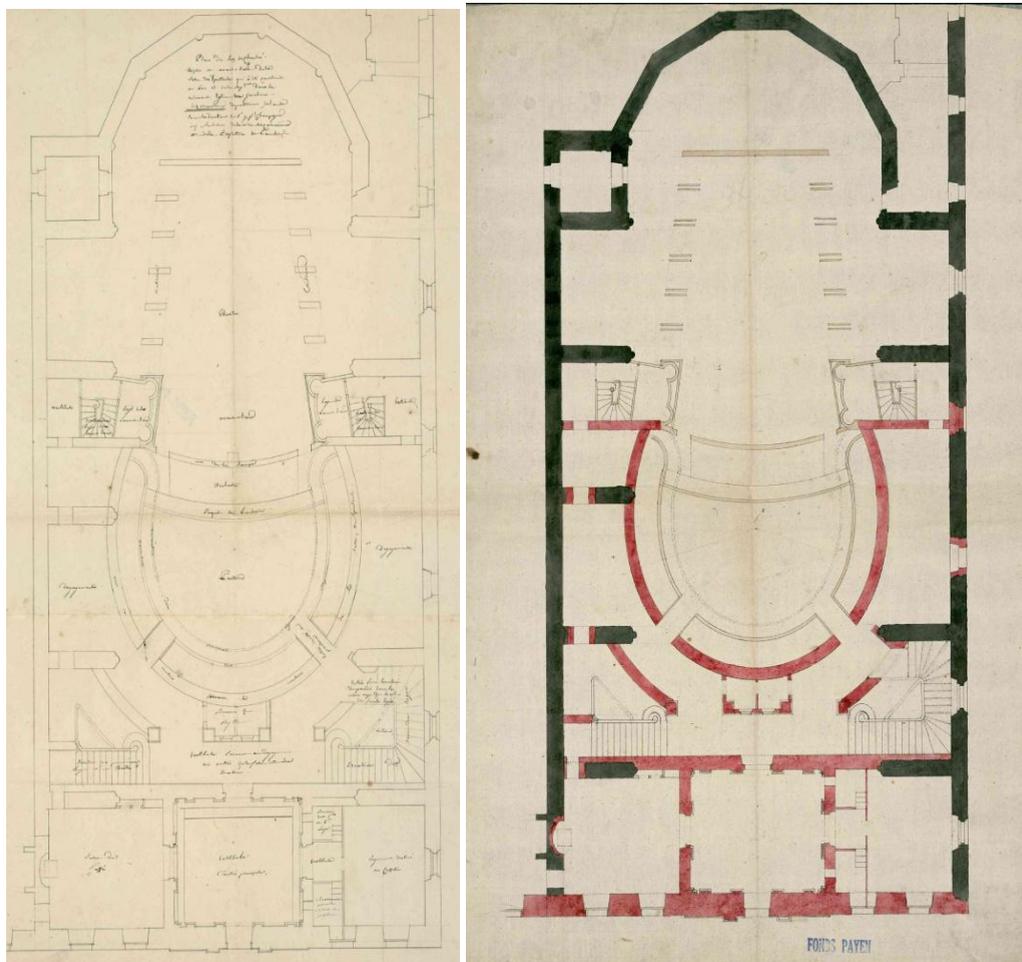
Fig. 4. Carte des arrondissements théâtraux du Midi pyrénéen

Plus qu'ailleurs, la forte reconfiguration des arrondissements semble témoigner de la grande difficulté à appréhender ici, tant pour le pouvoir que pour les entrepreneurs et les comédiens eux-mêmes, un territoire théâtral périphérique, composé presque exclusivement de « petites villes secondaires » de spectacle. Les arrondissements impériaux présentent d'emblée des déséquilibres. Si le 6<sup>e</sup>, le long de la côte roussillonnaise et occitane, offre une cohérence territoriale certaine, le 7<sup>e</sup> pointe au premier rang des arrondissements les plus grands. L'anomalie de fonctionnement réside dans la géographie du 8<sup>e</sup>, coupé en deux par la Haute-Garonne, et écartelé entre deux ensembles distincts. Ces contraintes, couplées aux difficultés de communication routières (CARRÈRE-SAUCÉDE, 2006) et aux potentiels variables des villes de spectacle, ne prédisposent pas naturellement les entrepreneurs à une gestion optimale de leurs activités. Une reconfiguration est opérée en 1813, conséquence d'une nouvelle enquête du ministère de l'Intérieur et des récriminations répétées des multiples protagonistes (**Fig. 4**). Tandis que le 6<sup>e</sup> arrondissement devient le 40<sup>e</sup>, sans que ses limites n'évoluent, les Landes sont rattachées aux Basses et Hautes-Pyrénées dans le 36<sup>e</sup> arrondissement, le Gers est réuni au Lot-et-Garonne dans le 37<sup>e</sup>, l'Ariège à la Haute-Garonne, sortie de son particularisme, dans le 39<sup>e</sup>. Ces arrondissements ramassés, devant faciliter des trajets de proximité et réduire les frais, ne sont éprouvés qu'une saison tout au plus, leurs limites étant redéployées la faveur de la Première Restauration. Le 36<sup>e</sup> « district », devenu 22<sup>e</sup>, jouit d'un peu de stabilité entre les Landes et les coteaux bigourdans ; le 21<sup>e</sup> s'étend désormais de l'Aveyron à la Gironde, Bordeaux excepté, et le 23<sup>e</sup> de la vallée du pays de Comminges au littoral héraultais.

## 2. Pauvreté des lieux de spectacle

Demeurent quantité de villes, capitales départementales comprises, que l'activité économique et culturelle, la faiblesse des budgets municipaux, ne prédisposent pas à investir dans un lieu culturel ou à la transformer en un décor monumental. Le maire de Carcassonne excipe du commerce déclinant de la cité pour expliquer que sa ville n'a pas les moyens, avant le retour espéré de la paix, d'entretenir convenablement à l'année une troupe fixe de comédiens malgré la présence d'un théâtre « infiniment commode et parfaitement décoré »<sup>7</sup> (**Fig. 5.1 et 5.2**) - installé dans les murs de l'ancienne

église des jacobins, il est, en l'occurrence, la propriété d'un particulier, qui demande un loyer de 18 francs par représentation et le rapport des loges affermées à l'année<sup>8</sup>.



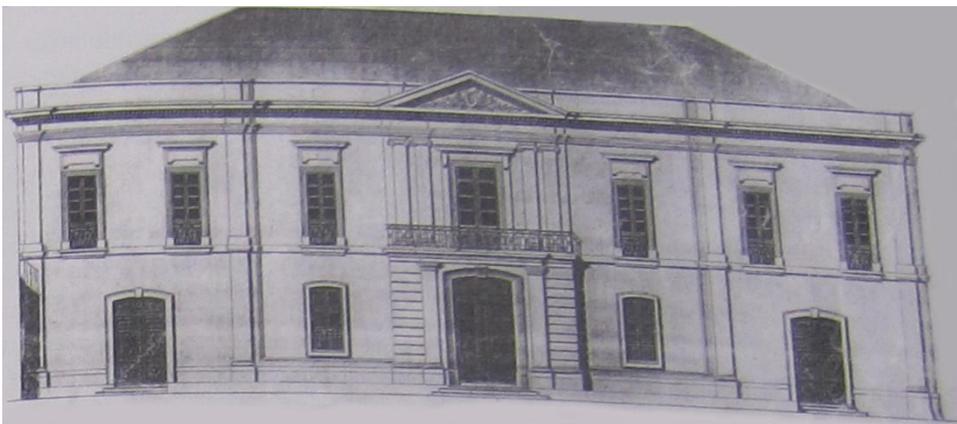
**Fig. 5.1. et 5.2. Plan du théâtre de Carcassonne (rez-de-chaussée et premier étage)  
(AD Lot-et-Garonne, 70 J 189 (1 et 2))**

L'on trouve de semblables comédies privées et accommodements à Castelnaudary (2 F par spectacle et quatre billets de premières loges), à Limoux (9 F par soirée) où la municipalité cherche à acheter le lieu, et à Narbonne (15 F)<sup>9</sup>, où la salle jouxte l'hôtel-de-ville, « proportionnée au nombre des habitants qui aiment à jouir de ce genre d'amusements ». Le maire regrette cependant la fortune médiocre de ses administrés

qui ne permet pas d'espérer une troupe à l'année<sup>10</sup>. Á Saint-Girons, il faut se contenter de l'ancienne église des Pénitents, que gère une trentaine d'actionnaires ; en 1814, l'endroit, anecdotiquement utilisé par des amateurs, paraît complètement délabré, les décors sont perdus, rien n'est prévu pour les loges des artistes. Le sous-préfet du cru espère, à tort, que la municipalité va prendre le bâtiment à sa charge<sup>11</sup>. La même année, les élus de Pamiers préfèrent abandonner leur salle à un entrepreneur de spectacles, à charge pour lui de faire les réparations nécessaires<sup>12</sup>. La comédie d'Auch est alors en ruine : n'ayant reçu aucune troupe depuis plusieurs années, elle a servi de magasin militaire, et le maire demande une aide de l'État pour sa restauration, qui nécessite de reprendre 114 m<sup>2</sup> de toiture, toutes les cordes et poulies, les carrelages des corridors<sup>13</sup>. Lustres et pendrillons sont rachetés en 1813 à l'ancien théâtre de Toulouse par une souscription. Elle mobilise 120 personnes, des élites locales avides de divertissement et des professionnels directement liés à l'activité théâtrale : édiles, rentiers (nobles, propriétaires), négociants, professions libérales et publiques (médecins, avocats, avoué, notaires, huissier, directeur de la poste, receveur, contrôleurs et employés de la régie, garde-magasin, agents de change, gendarme, ingénieurs), métiers du voyage (aubergistes, cafetiers, conducteur de diligence), métiers du bâtiment (architecte, géomètre, maçons, vitrier, charpentier, serrurier, paveur, peintre, sculpteur) et autres artisans locaux (boulangier, orfèvre, etc.)<sup>14</sup>. Dans l'attente de ces réfections, l'on a pu, par le passé, se tourner vers les élèves des écoles secondaires, qui ont offert au sein de leur pensionnat quelques représentations dramatiques<sup>15</sup>.

À Perpignan, ville de garnison à proximité d'une frontière troublée par les guerres contre l'Espagne en 1793 comme en 1808, la municipalité désargentée a abandonné la salle de spectacles à des amateurs. Ils cessent leurs divertissements en l'an X, cédant un magasin d'habits en piteux état, piqués par les vers ou prêtés sans retour<sup>16</sup>. La mairie laisse le soin à une société de 57 actionnaires, férus des arts de la scène, de lancer une souscription le 22 août 1810 pour réunir des fonds nécessaires à l'édification d'un nouveau théâtre à l'italienne, en lieu et place de celui qui avait été installé en 1752 dans l'ancienne Bourse du commerce. Ils réunissent 60 000 francs et le lieu, qui investit l'ancien collège jésuite à partir de novembre 1812, est inauguré encore inachevé un an après (**Fig. 6**) – il faut attendre 1815 pour la réception définitive des travaux ; entre temps, les artistes souffrent des nombreux courants d'air. Issu de compromis régulièrement négociés entre les intérêts des investisseurs, le maire et les services du préfet,

l'ensemble, de briques, de sapin et de tuiles, demeure imparfait. Les secondes galeries aux 45 places (au lieu de la grosse centaine initialement prévue) portent la marque des privilèges que se sont attribués les payeurs en développant des loges qu'ils occuperont peu et qui s'effondreront en 1819, conséquence du pourrissement des bois ; l'absence de corridors distincts en fonction des catégories de places encourage à la fraude. Les spectateurs découvrent une salle peinte dans une dominante de gris, une scène encadrée par quatre colonnes bleues dont les bases imitent le marbre et les chapiteaux l'or ; entre elles, un rideau de scène décoré d'un soleil ; dans les loges officielles, des fauteuils en velours d'Utrecht vert ou bleu ; à droite du vestibule d'entrée, un café où se désaltérer (TISSEYRE, 1995). À l'exception d'une forêt, de deux arbres et de deux portes de cabinet confectionnés par un artiste local en 1813-1814, les décors, peu nombreux et très piteux, ont été transportés depuis l'ancienne salle, au grand dam du premier directeur, Singier. Il voit mal comment créer l'illusion : « Si aujourd'hui il n'est pas décent de voir un petit fond d'horizon servir pour un grand fond de mer qu'il faudrait, il le sera bien moins de voir à l'avenir la prison servir pour des tombeaux, la prison pour l'Enfer, la prison pour des souterrains et la prison pour Roméo et Juliette enfin »<sup>17</sup>.



**Fig. 6. Façade du Théâtre de Perpignan  
(AM Perpignan, 1Fi 94)**

L'inventaire de la comédie de Pau, en 1813, est l'un des rares à se satisfaire du bon état général du lieu (**Fig. 7**) : les banquettes des loges ont été récemment recouvertes



magasins de décors, une pompe à eau, des latrines « placées de manière à ne pas incommoder les spectateurs », un foyer pouvant servir de salon de concert et de salle de bal, des cafés et des boutiques sur tout le pourtour extérieur<sup>19</sup>. Il faut, à Tarbes, la volonté individuelle d'un certain Espagnet, propriétaire de bâtiments proches de l'église Saint-Jean pour que soit proposée en l'an VI la construction d'un théâtre digne de ce nom, quoique simple de conception et sans fioritures, sinon en façade, ce pourquoi le propriétaire demande d'empiéter sur le domaine public pour l'ornementer d'un péristyle en bois surmonté d'une galerie<sup>20</sup>. Les commissaires envoyés par la municipalité concèdent « qu'en considération d'un établissement qui doit contribuer aux jouissances des citoyens et même attirer les étrangers, et procurer ainsi à la commune de Tarbes une circulation avantageuse, l'administration doit contribuer autant qu'il lui sera possible à l'établissement projeté » et amodier les terrains nécessaires<sup>21</sup>.

### 3. Présences furtives

L'écrin n'enferme que rarement des bijoux, et il le fait sur des temps ordinairement très courts. À travers ces territoires officiels du spectacle, les circulations des troupes ne s'opèrent qu'en résolvant la difficile équation entre frais incompressibles et ressources espérées. Les entrepreneurs partagent du reste inlassablement les mêmes préoccupations. En août 1809, Futy-Branchu, à la tête des spectacles de Nîmes et breveté pour le 6<sup>e</sup> arrondissement s'enquiert auprès du préfet de l'Aude des genres particulièrement appréciés dans son département et « dans quelles proportions [il peut] espérer de voir la recette couvrir les dépenses »<sup>22</sup>. Le même été, Chevalier père, directeur, lui, du 7<sup>e</sup> arrondissement se targue de disposer d'une « troupe formidable et fort bonne en opéra et comédie » et espère simplement pérégriner en « [couvrant] ses frais », sans être concurrencé par aucune autre troupe autorisée<sup>23</sup>. *Turn over* oblige, les directeurs brevetés ont une connaissance imparfaite de leurs arrondissements d'élection. Ainsi Alexis Singier, en charge du 39<sup>e</sup>, déclare en 1813 « être loin d'avoir la moindre idée des ressources que peuvent offrir les villes [de l'Ariège] » alors même qu'il fréquente les scènes du Sud-Ouest depuis plusieurs années<sup>24</sup>. Du reste le sous-préfet de Saint-Girons indique à son successeur, Seligman, à la tête du 23<sup>e</sup> arrondissement la saison suivante, que les ressources ne suffisent pas dans sa ville à une troupe ambulante, aussi réduite soit-elle<sup>25</sup>. Les rares itinéraires complets et séjours détaillés

des troupes brevetées témoignent *de facto*, au cœur des arrondissements, d'une hiérarchie relative des villes de spectacle. Lors de la saison du « couple privilégié » Seligman-Bernardi, entre juin 1813 et mars 1814, Carcassonne est visitée 160 jours par leur troupe, contre 71 à Narbonne et 3 seulement à Castelnaudary<sup>26</sup>. Perpignan, qui jouit désormais de sa propre troupe stationnaire, conformément au vœu formulé par certains comédiens en 1807, devient la ville-phare de l'arrondissement, occupée 239 jours dans la saison<sup>27</sup>. En 1814-1815, dans le 21<sup>e</sup> arrondissement auquel est rattaché le département du Gers, Auch et Agen sont visitées 145 jours, représentant en cumulé le tiers de la saison des deux troupes brevetées, Montauban profite de la seule première troupe durant 123 jours quand Cahors, Rodez et Albi n'accueillent les acteurs officiels que 62 jours pour la cité lotoise et 45 jours pour les deux autres<sup>28</sup>.

C'est en vain que l'on chercherait à Tarbes un spectacle régulier. La trace existe de quelques jeux de scène, mais si faibles, si peu fréquentés, qu'en l'an V le droit des pauvres ne rapporte que 28 livres 10 sols, dont 6 sont d'emblée données à un indigent valétudinaire ; en l'an VI, 33 livres, léguées à l'hospice civil<sup>29</sup>. Rien ne prouve que s'installent à demeure des directeurs de spectacle, alors que les troupes ambulantes sont mentionnées : en l'an VI, le citoyen Labruyère, qui en conduit une, promet de jouer quatre fois par décade, le décadi, le quartidi, le quintidi et le septidi<sup>30</sup> ; les sources restent muettes sur la période de l'Empire. Il n'y a aucun spectacle à Pamiers ; les tentatives d'installation ont été autant d'échecs, et seule la période du Carnaval paraît propice aux tréteaux, encore qu'aucune troupe ambulante ne puisse espérer faire des recettes suffisantes dans l'étendue de l'arrondissement<sup>31</sup>. Le constat est semblable à Saint-Girons : les comédiens ambulants qui s'y sont produits s'y sont installés pour un à trois mois, et les plus valeureux y ont compté de 60 à 70 abonnés ; la solution est-elle de s'unir avec Saint-Gaudens, commune voisine sise en Haute-Garonne, pour offrir davantage de ressources<sup>32</sup> ? Encore faut-il compter avec les *a priori* catholiques d'une partie des édiles, qui s'exprime aussi crument lors de la Première Restauration qu'elle aurait pu le faire dans les luttes jansénistes du siècle précédent :

« Y eût-il une salle de spectacle qui pût être consacrée à cet usage, il ne conviendrait point d'établir un spectacle dans la ville de Saint-Girons [...]. Les spectacles en général sont faits pour les grandes villes [...]. Dans celles d'un moyen ordre, les spectacles ne peuvent produire que des effets désastreux [...]. Les pères de famille de cette ville, sous le rapport des mœurs, ne doivent point désirer l'arrivée d'une troupe qu'on ne peut présumer, dans un pays tel que celui-ci, devoir être que très mal composée [...].

L'expérience à cet égard n'a que trop malheureusement appris qu'il faut en général se méfier des spectacles, et surtout de ceux qui les représentent<sup>33</sup>. »

Si le maire de Foix donne un spectacle gratuit dans la salle de la comédie pour la fête du 4 décembre 1809<sup>34</sup>, la plupart du temps des troupes sans moyens passent furtivement : il n'est pas question de soutirer à ces miséreux sans le sou, sans public, le droit des pauvres – les moins impécunieux arrivant tout juste à donner 3 sous par spectacle<sup>35</sup>. Neuf artistes s'associent pourtant autour de leur directeur, Sardon, en 1811, pour desservir toutes les villes de l'Ariège, proposant de partager les recettes en dix parts, la dernière pour le directeur de l'arrondissement théâtral. Ils joueraient un répertoire fait de comédies, de vaudevilles et d'opéras-comiques<sup>36</sup>. Piquée au vif, la directrice d'arrondissement par délégation de son mari, M<sup>me</sup> Drouin, qui avait accepté que Sardon joue uniquement à Foix, dénonce son indélicatesse, son avidité : ne doit-il pas aller jouer à Grenoble et à Carcassonne, ce qu'il a caché aux autorités ? Elle refuse donc l'arrangement et, depuis Toulouse, promet d'envoyer sur place dans l'hiver une douzaine d'« artistes distingués par leurs talents ». Elle reconnaît néanmoins que le département de l'Ariège est privé depuis plusieurs années de ces « délassements » et suspend sa venue à un nombre minimal d'abonnements<sup>37</sup>. En 1813, Alexis Singier, nouveau directeur du 39<sup>e</sup> arrondissement théâtral qui regroupe les Pyrénées-Orientales, la Haute-Garonne et l'Ariège, s'interrogera encore sur la rentabilité de tels déplacements qu'il ne peut envisager que pendant deux mois d'hiver, et sans jamais dégager une troupe particulière pour un public ariégeois bien trop faible<sup>38</sup>.

En 1806, Narbonne, la seule ville de l'arrondissement où des artistes pourrait s'établir, ne bénéficie d'aucun spectacle ; son sous-préfet en accueillerait volontiers un du 1<sup>er</sup> octobre au 15 mai, après quoi les grandes chaleurs et les travaux des champs rendraient illusoire la survie d'une troupe, comme l'expérience l'a déjà prouvé<sup>39</sup>. Limoux a pourtant en été des visites ponctuelles de la troupe de Perpignan<sup>40</sup>. Carcassonne ne peut compter sur la présence d'une compagnie qu'au mieux durant le deuxième semestre, « le goût dominant des Carcassonnais étant l'opéra »<sup>41</sup>. Le maire et le sous-préfet de Castelnaudary espèrent trois ou quatre mois de résidence dans la « très jolie salle de spectacle », offrant le profit des bals aux comédiens ambulants qui s'y aventureraient de part et d'autre de Carnaval<sup>42</sup>. Le *turn over* dans la direction des troupes ambulantes ne favorise guère une implantation continue et réfléchie : l'Aude connaît successivement Singier en 1807, Bourdon, M<sup>me</sup> Spinaconti (M<sup>me</sup> Saint-Aubin) et Singier

en 1808, Boicheresse (fondé de pouvoirs de Singier) et Saint-Aubin en 1809, etc.<sup>43</sup> Lorsqu'en 1810-1811, Singier cumule la direction des 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> arrondissements, couvrant les départements de l'Aude, l'Hérault, la Haute-Garonne, les Pyrénées-Orientales, le Gard et le Vaucluse, son prospectus de lancement douche un certain nombre d'espoirs :

« Mes dispositions administratives sont établies et calculées de manière à ce que le 6<sup>e</sup> arrondissement puisse jouir pendant les 6 premiers mois de l'année des deux troupes principales formées pour nos deux arrondissements ; elles débiteront toutes les deux le 6 mai prochain, l'une à Carcassonne et l'autre à Béziers ; un mois ou six semaines après, l'une se rendra à Perpignan, où le spectacle sera tenu jusqu'à la fin de l'année sans interruption. Elle pourra donner en passant à Narbonne quelques représentations, si toutefois le théâtre de cette ville n'est pas occupé par l'autre troupe, qui visitera alternativement les villes de Carcassonne, Narbonne et Béziers jusqu'au 15 octobre, époque à laquelle l'une de ces deux troupes devra se rendre à Avignon. La 3<sup>e</sup> troupe, qui pendant l'été aura parcouru le 4<sup>e</sup> arrondissement, viendra remplacer celle-ci. Et enfin la 4<sup>e</sup>, qui aura également tenu l'été les petites villes du 6<sup>e</sup>, passera à son tour au 4<sup>e</sup> arrondissement. En sorte que les villes de Carcassonne, Béziers et Narbonne pourront jouir du spectacle pendant trois mois l'été, trois mois l'hiver, et de trois troupes différentes, pourvu cependant que des événements majeurs, ou les circonstances, ne nous obligent pas à déroger à ces dispositions. »<sup>44</sup>

Le diable se cache dans ces dernières réserves. D'une part, seules deux troupes sont constituées à l'heure où Singier fait cette proclamation : elles réunissent 46 personnes, dont 17 femmes, pour l'essentiel des chanteurs et deux chefs d'orchestre. D'autre part, le répertoire proposé est limité pour l'heure à 41 pièces, qui demeureront aux deux tiers lorsque le directeur séjournera deux ans plus tard à Perpignan, laissant une place prépondérante aux comédies lyriques et aux opéras-comiques<sup>45</sup>. En 1812, le préfet de l'Aude constatera l'absence depuis trois ans de toute troupe brevetée à Carcassonne, et la grande médiocrité de celles qui parcourent le département, et qui payent des tarifs exorbitants à Singier, ou à son fondé de pouvoirs, François de Garron : « celle, par exemple, qui se trouve ici [à Carcassonne, N.A.] depuis environ deux mois et qui est au-dessous de ce que l'on peut imaginer de plus mauvais, paie 3 000 francs au sieur Singier pour avoir le droit d'ennuyer les spectateurs, ou de mourir de faim en jouant dans le désert les ouvrages les plus usés, les mélodrames les plus absurdes, qui annoncent le plus la corruption du goût et la décadence de l'art ». Le moraliste est pourtant favorable à un spectacle qui détourne les jeunes gens des maisons de jeu<sup>46</sup>. Malgré son courroux, l'offre demeure des plus limitées et le public ne répond pas.

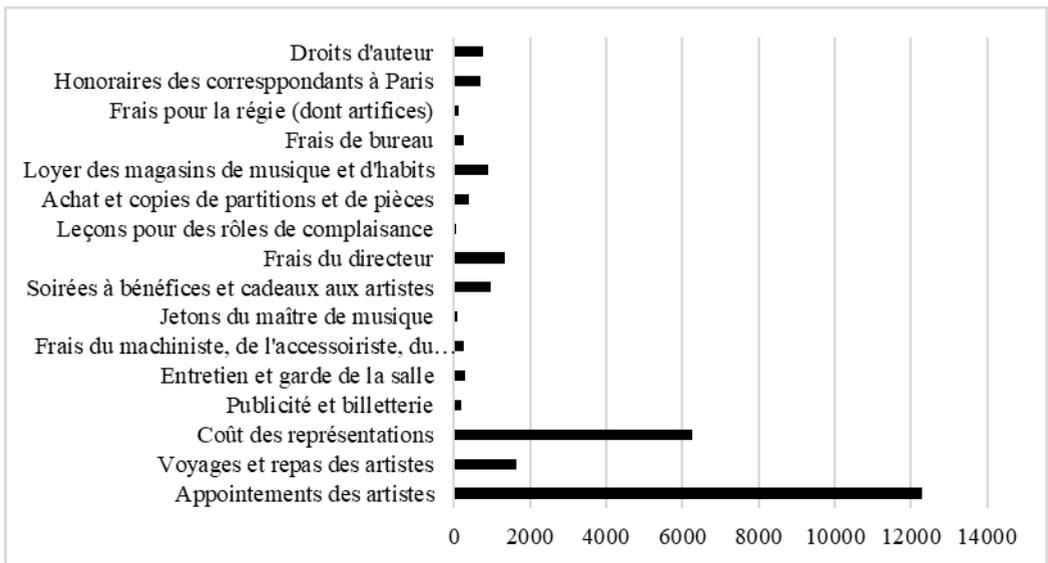
## 4. Les déséquilibres financiers

Mais combien de ces salles s'avèrent rentables ? En septembre 1813, la troupe ambulante de Frédéric Seligmen et de son épouse, Caroline Bernardi, ne joue que cinq soirs à Carcassonne où elle est installée depuis juin. Elle y donne *Aline, reine de Golconde*, de Sedaine et Monsigny, *Le Petit Poucet* de Carmontelle, *Les Dettes* de Champrein, *La Famille des innocents* de Chazet et Sewrin, *Jocrisse aux Enfers* de Désaugiers et d'Alarde, *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, *Sophie et Moncars* de Guy et Gaveaux, *Ricco* de Dumaniant, *Le Chaudronnier de Saint-Flour* de Gouffé et Henriquez, *Le Comte d'Albert* de Sedaine, *La Forêt noire* d'Arnould, *La Suite d'un bal masqué* de Sophie Bawr. Les 21 artistes perdent plus de 2 000 francs dans l'aventure ; persévérant de décembre à février, pour vingt-sept autres représentations, ils cumulent plus de 3 300 francs de déficit malgré vingt-quatre recettes excédentaires, les salaires pesant trop lourd dans la balance<sup>47</sup>. Leurs déambulations sont *de facto* limitées : Carcassonne du 7 juin au 5 septembre, Limoux du 7 au 9 septembre, Carcassonne du 12 au 19 septembre, Narbonne du 17 octobre au 15 décembre, Carcassonne du 19 décembre au 27 février, Narbonne du 3 mars à Pâques<sup>48</sup>.

À Perpignan, Singier, abandonne sa direction dès février 1815, en faillite comme le seront ses deux successeurs : il a perdu 5 857 francs 80 au cours de la saison d'hiver 1813-1814, et il affiche un manque à gagner de 14 639 francs en août 1814, de 24 611 francs en novembre (**Fig. 8 et 9**). Sur 188 soirées, 82 ont été déficitaires et une autre juste à l'équilibre, faute d'un public suffisant d'habitues, diminué par la guerre des voyageurs étrangers. Déçu par les spectacles donnés à Carcassonne, Narbonne et Béziers<sup>49</sup>, ne trouvant aucun havre en Ariège ou en Haute-Garonne<sup>50</sup>, et ce malgré les excellents jugements officiels portés sur sa troupe ou les souscriptions auxquelles sont prêts des amateurs pour aider au recrutement de deux chanteuses<sup>51</sup>, Singier a stationné de plus en plus longuement à Perpignan, où il ne devait à l'origine ne rester que deux mois. Les frais incompressibles d'une représentation s'y élèvent à 116 francs 10<sup>52</sup> (**Fig. 10**). Ce coût est augmenté par les besoins particuliers à chaque pièce (figurants, artifices, remèdes), par celui des salaires, par des déficits accumulés, sans compter la rémunération des actions (soit le revenu des loges, évalué à 2 600 francs pour six mois en 1813<sup>53</sup>) - dès 1815, la municipalité entreprendra le remboursement de ces dernières

(TISSEYRE, 1995). Rien n’y fait : ni un vaudeville en deux actes tressés pour Napoléon à l’occasion de la fête dynastique du 15 août 1813, *La Saint-Napoléon, ou les préliminaires de la paix* - « cette bluette dont les buts et l’intention sont louables » finalement rejetée car soumise trop tard<sup>54</sup>-, ni le ralliement précoce de la troupe aux Bourbons, dont elle espère quelques récompenses :

« Ils sollicitent la récompense du zèle qu’ils ont manifesté à chanter publiquement et les premiers le retour de la famille auguste des Bourbons avant qu’aucune pièce à ce sujet ait pu leur parvenir de la capitale, [...] et devancé tous leurs collègues de province en électrisant en quelque sorte l’opinion, devant le sdébris de l’armée de Catalogne qui n’était pas, vous le savez, encore *dénapoléonisée*. Et ce n’est pas sans quelque danger que nous chantions le rétablissement des Lys au milieu des Aigles réformés et mécontents. Cependant tous les Français qui sollicitent l’honneur de porter la décoration du Lys obtiennent cette faveur. Serions-nous les seuls exceptés ? »<sup>55</sup>



**Fig. 8. Dépenses de la troupe Singier pour mai-juillet 1813 (en francs)**

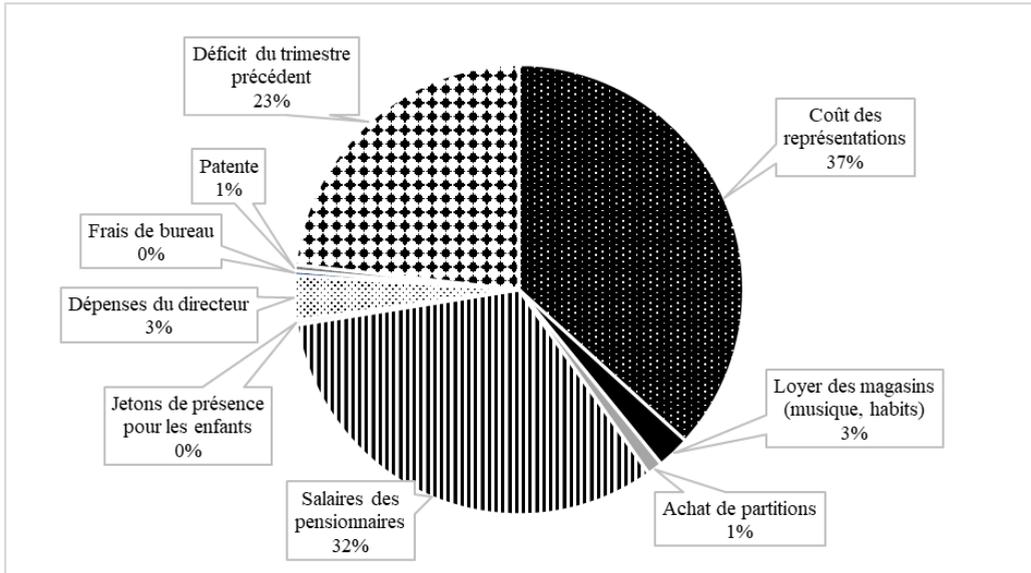


Fig. 9. Dépenses de la troupe Singier pour novembre-décembre 1813 et janvier 1814

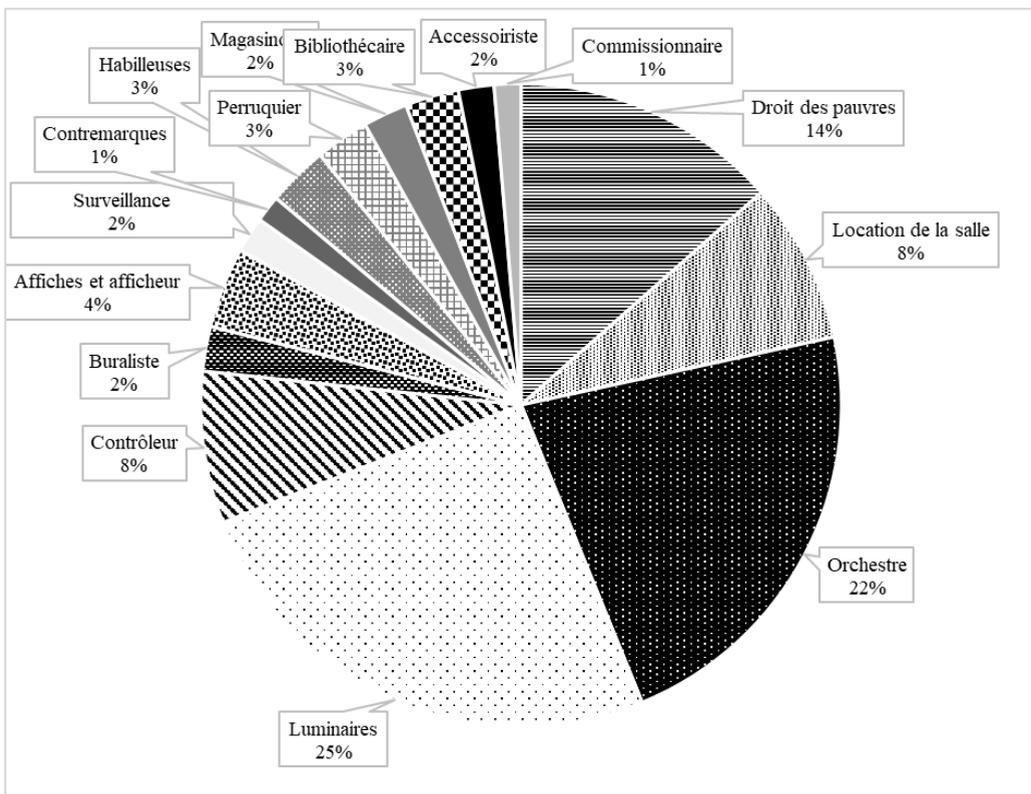


Fig. 10. Frais invariables pour chaque représentation (en francs)

## 5. Misère des programmations théâtrales

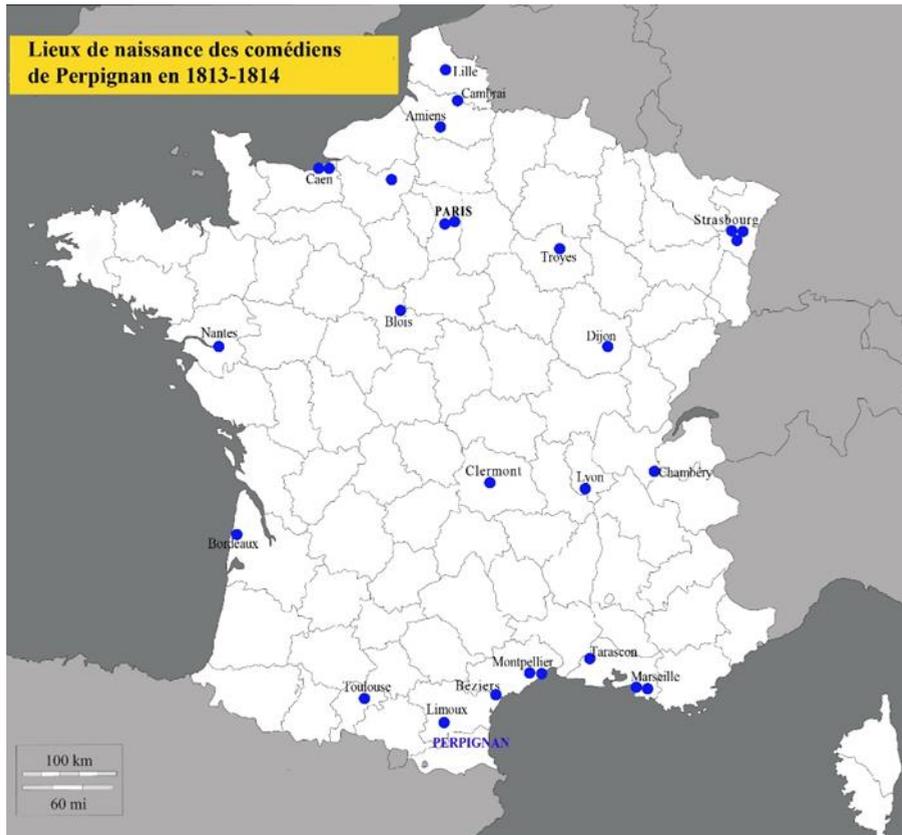
Trois artistes de Toulouse viennent çà et là égayer les soirées de Castelnaudary (de là parfois celles de Limoux), versant six francs par représentation au profit du directeur d'arrondissement, Singier, avant que les maires ne soient sommés de retirer pareille permission<sup>56</sup>. C'est la salle de la mairie de Bayonne qui accueille de temps en temps un artiste en tournée. Lidoire-Bruneau, qui a prétendument construit sa réputation à Paris et à l'étranger, offre ainsi en février 1809 une série de scènes comiques, dont *L'Homme asphyxié renfermé dans une malle*, *Le Ramoneur dans la cheminée* et *Le Dentiste ...*<sup>57</sup> Un auteur local vient exceptionnellement proposer son œuvre : Lano, « professeur commercial », inventeur de techniques d'achat pour les commis-négociants, présente en 1808 *Le Héros à Bayonne*, comédie en un acte mêlée de vaudevilles mettant en scène un propriétaire d'hôtel, des voyageurs espagnols, des sergents retraités, qui commencent à la gloire de Napoléon qui séjourne dans la ville d'avril à juillet ; celui qui vient de proposer le trône d'Espagne à son frère Joseph est éhontément célébré comme « le pacificateur de l'Europe »<sup>58</sup>... Il faut compter, sinon, avec les rares apparitions estivales de la troupe Chevalier, qui interprète en juillet 1809, devant un public nombreux, *Adolphe et Clara* de Marsollier et Dalayrac, et *Maison à vendre* d'Alexandre Duval et Dalayrac. Toutes les prestations ne convainquent pas : « les cordes du bas vibrent avec mollesse » chez Fabre, basse-taille, la voix est « sourde dans le bas » chez le hautecontre ; le trial fait plaisir par son « bon masque »<sup>59</sup>. À Mont-de-Marsan, on se console des longues absences des troupes ambulantes en assistant aux spectacles des amateurs, qu'il s'agisse d'autochtones (en mars 1804, ils donnent au profit des indigents *Le Barbier de Séville*), ou des prisonniers de guerre autrichiens qui, en février 1806, proposent *Les Brigands, ou le Mariage*, un texte mêlant le tragique au comique dû à l'un des leurs, Seiler<sup>60</sup>. En juillet 1808, les Montois découvrent avec un appétit de gourmet l'offre de la troupe Chevalier, qui donne le *Dom Juan* de Molière, *L'Opéra comique* de Ségur, Dupaty et Della Maria, et *Aline, reine de Golconde*. Cent abonnés sont enregistrés en un seul jour, preuve du potentiel de ces provinces culturellement mal desservies, dont la sensibilité première à la musique n'empêche nullement un sens critique dont pâtissent les livrets :

« L'opéra d'Aline n'était connu que d'un très petit nombre de spectateurs ; ceux qui le voyaient pour la première fois, attendaient d'après la réputation de cette pièce un cadre mieux rempli, un plan plus fortement conçu et un peu plus de liaison dans l'action. Le second acte est assez intéressant, mais le dénouement est froid, et la pièce a de grandes obligations à l'auteur de la musique »<sup>61</sup>.

La troupe Chevalier, lors de ses passages ultérieurs, prouvera sa dévotion à l'Empire, jouant en août 1809 *Le Maréchal de Lannes, duc de Montebello, à ses derniers moments, ou Il est beau de mourir pour son prince et sa patrie*, un court fait historique faisant suite aux *Prétendus*, opéra de Chabannes et Lemoyne<sup>62</sup>. Elle sacrifiera aussi au localisme, offrant une brève comédie inaugurée à Paris au Théâtre des Variétés en octobre 1811, *Les Habitants des Landes* de Sewrin. Elle transporte les Landais dans deux cahutes en chaume au toit en pointe, de part et d'autre de la scène, avec leur porte pour seule ouverture, et un arbre fruitier à côté de chacune. En toile de fond, une forêt de pins, en premier plan d'une montagne aride. Poursuivant cette ethnologie approximative, l'auteur met face à face métayer, berger, paysanne (la mère Dax), leurs enfants (dont un certain Rustique) prêts au mariage, et une famille noble, les Saint-Léon, des colons de Saint-Domingue, dont la femme possède une esclave noire, Zoé. Elle revient d'Amérique en passant par Bayonne, et sa voiture vient de se renverser dans un chemin creux. Les échanges entre ruraux usent d'un patois convenu, en rien révélateur d'une réalité locale (« Morgué ! je v'nions pour vous dire bonjour », « J'chantons la chansonnette !/ J'dansons la castagnette,/ La flûta !/ La cournemusa ! » - scène 3 - ; libertin devient « libartin » dans la scène 4). Ils offrent leur hospitalité aux deux femmes, qui doivent attendre des ouvriers de la ville pour réparer leur véhicule. Ils s'interrogent sur ce qu'est une « négresse » tandis que Tremblin, valet du fils Saint-Léon, à la recherche de sa mère, accablé par la chaleur, compare les Landes à l'Afrique, les figurants sur échasses qui se risquent en fond de scène à des Hottentots, leurs huttes à des cases. Il s'attend à tout moment à une ruée d'éléphants, de tigres ou de léopards (scène 11). Il découvre Zoé, qui chante et danse dans un style créole, et la prend d'abord pour une sauvage anthropophage, rôle qu'elle endosse en s'exprimant par des cris pour mieux mesurer la couardise du visiteur qui s'adresse à elle avec réticence (« Moi causer avec vous », scène 12). Tout, évidemment, est bien qui finit bien dans cet hymne maladroit à la tolérance qui accumule les stéréotypes : les Saint-Léon signent en témoins les contrats de mariage et offrent de leur or aux déshérités (scène

19) ; Tremblin reconnaît les erreurs issues de ses mauvaises lectures et sa poltronnerie irraisonnée (scène 20) (SEWRIN, 1811).

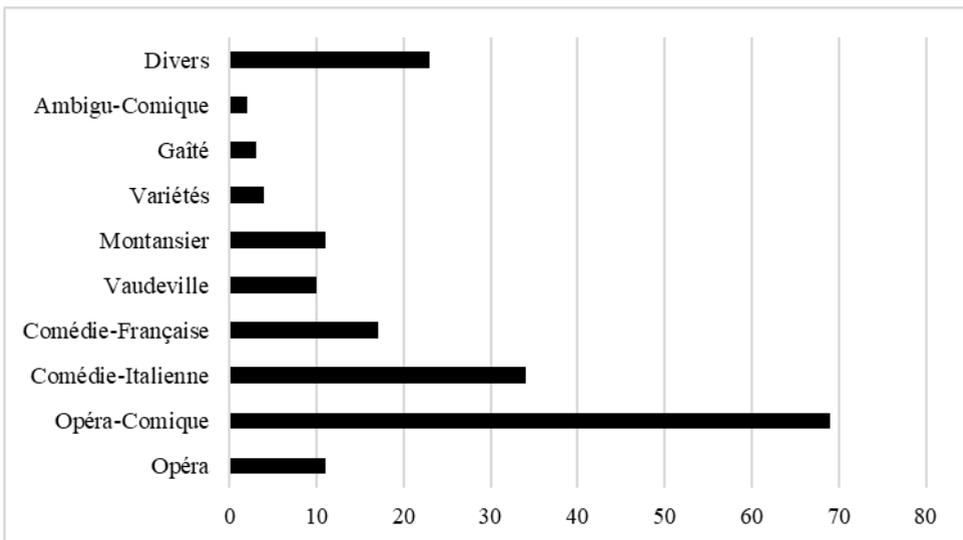
Perpignan peut compter en 1815 sur la résidence prolongée des vingt-sept artistes de la troupe Singier (ils étaient trente et un la saison précédente). La troupe a une moyenne d'âge de 31 ans, mais celle-ci ne doit pas camoufler une dichotomie sexuelle (29 ans pour les dix comédiennes, 35,4 pour les comédiens) et d'importants écarts d'âge, de la jeune Thérèse Vernet (9 ans) employée dans les rôles d'enfant aux côtés de sa mère à François Garnier, larquette et régisseur en chef (48 ans). Ils viennent de toute la France, dont une douzaine du sud de la Loire (trois seulement du Sud-Ouest français) (**Fig. 11**) pour des rémunérations mensuelles qui vont de 20 francs pour le répétiteur à 350 pour Alexandre Galland, Elleviou et Gavaudan, et 500 pour Louise Cardinal, première chanteuse en tout genre (en moyenne 160 F pour les hommes, 91 F 50 pour les femmes, dont trois, il est vrai, sont simples figurantes à 25 F par mois). Le maire de Perpignan, qui les fréquente depuis un an, les apprécie globalement et a sur chacun un jugement. Il se plaît à souligner la prestance et l'étendue des prouesses vocales d'Hyppolite Vidal, première haute-contre, l'agrément du filet de voix et du jeu d'acteur de Galland ou de Sophie Livron ; celle-ci joint l'utile à l'agréable, comme sa collègue Joséphine Martin, « belle femme se mettant très bien » ; l'édile regrette la faiblesse d'un nouveau-venu, François Lemoule, première basse-taille ; bref, ses critiques n'ont rien à envier à celles des journalistes qu'il lit vraisemblablement, ni à leurs critères sexués<sup>63</sup>.



**Fig. 11. Lieux de naissance des comédiens de Perpignan en 1814**

Toujours est-il que le répertoire joué de novembre 1813 à janvier 1814, de mai à octobre 1814, puis de mai à juillet 1815, anime au total 188 soirées durant lesquelles sont produites deux pièces, exceptionnellement trois, autrement dit quatre à six actes<sup>64</sup>. L'ensemble (186 pièces, sur les 624 que comptaient les listes soumises aux autorités<sup>65</sup>) donne la mesure du travail des acteurs. Il est principalement emprunté – c'est-à-dire à 71 % - à neuf scènes parisiennes, dont quatre principales et subventionnées : l'Opéra, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique (**Fig. 12**). La prédilection est très nette pour le spectacle chanté (51 % des œuvres), étant entendu que sont classés dans les comédies lyriques les vaudevilles, les comédies à ariettes et celles mêlées de chants ; elle l'est tout autant pour la *vis comica* : la tragédie, lyrique ou non, le drame et le mélodrame ne représentent que 15 % du corpus – il faut bien l'*Iphigénie* de Racine pour que le genre noble ait encore très marginalement droit de cité, tandis que Molière est connu par *Tartuffe* et *Dom Juan*, Regnard par *Les Folies amoureuses* (**Fig. 13**). L'essentiel du répertoire (64,5 %) date de la Révolution

française et de l'Empire, moins de 20 % des œuvres étant antérieures aux années 1780, parmi lesquelles deux pièces de Marivaux (*La Colonie*, *Les Fausses confidences*) (**Fig. 14**). Les Perpignanais goûtent aux créateurs dont la réputation s'est construite au siècle précédent et se confirme au début du suivant : Monsigny, Dalayrac, Boieldieu, Marsollier, Sedaine, Marmontel, Grétry, Pigault-Lebrun, Dezède, Hoffman, Méhul, Gaveaux, Barré, Radet, Desfontaines, etc. (**Annexe**) Ils touchent à peine au mélodrame de Pixérécourt, mais s'amuse aux nouveaux venus qui, écrivains ou compositeurs, vont marquer la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Désaugiers et Scribe. Auberges borgnes, petits métiers, amours et couples contrariés, orientalisme et primitivisme, jeux d'argent et héritages, diableries, contes revisités, personnages historiques occupent quelques heures de ces vies particulières pour un soir rassemblées. Bien peu de politique dans tout cela, sinon quelques espoirs de paix... D'août à novembre 1813, les plus grands succès avaient été dus aux *Femmes savantes* de Molière, à *Raoul Barbe-bleue*, de Grétry et Sedaine, au *Calife de Bagdad*, à *La Vestale* de Jouy et Spontini, au *Comte d'Albert* de Sedaine, à *L'Auberge de Bagnères* de Jalabert et Catel<sup>66</sup>. Singier était allé jusqu'à donner l'œuvre d'un Perpignanais, *Sagesse et folie, ou les Apparences sont trompeuses*<sup>67</sup>. De février à avril 1814, les faveurs des spectateurs vont à *La Caverne* de Lesueur, à *Cendrillon* d'Anseaume et Laruette, à *Gulistan* de La Chabeaussière et Dalayrac, à *Lodoïska* de Fillette-Loroux et Cherubini, à *La Partie de chasse d'Henri IV* de Collé et au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais.



**Fig. 12. Scènes de création des pièces jouées à Perpignan entre 1813 et 1815**

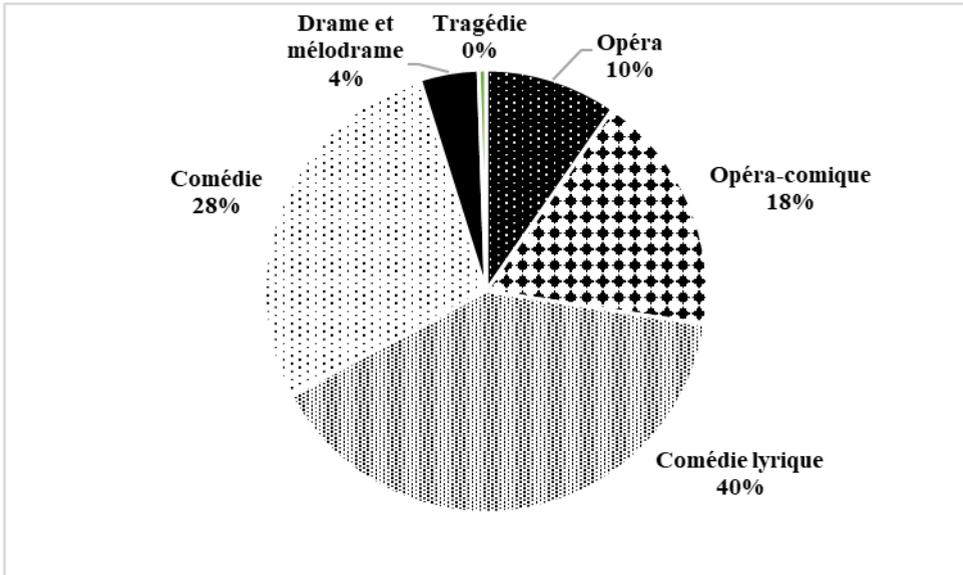


Fig. 13. Genre des pièces jouées à Perpignan de 1813 à 1815

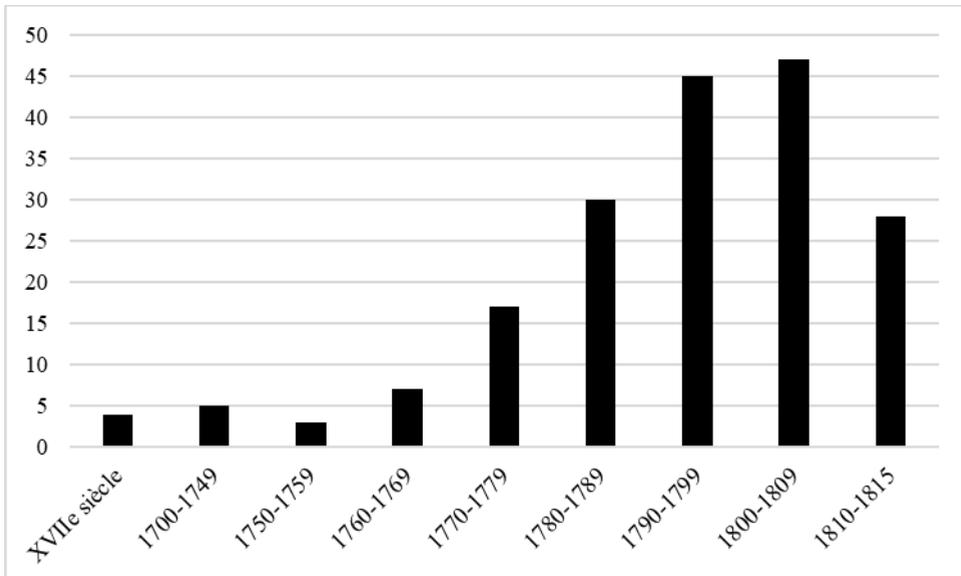


Fig. 14. Dates de création des pièces données à Perpignan entre 1813 et 1815

## 6. Des micro-sociétés indisciplinées de spectateurs occasionnels

Si le chant fédère universellement, à défaut d'une langue française encore parfois inadaptée aux idiômes locaux – dans le Roussillon, l'on joue des pièces en catalan, notamment traduites par Dom Miquel Ribes (GUITER, 1978) -, il faut compter avec les amateurs du cru pour former l'orchestre nécessaire aux accompagnements des troupes et des artistes en tournée. Tous les spectateurs ne peuvent prétendre se disputer un siège ; les prix peuvent en effet se révéler prohibitifs. Lorsque Talma vient à Perpignan, il faut déboursier 4 F 50 pour les premières loges, 3 pour les secondes, 2 pour le parterre et le paradis<sup>68</sup>, quand un ouvrier peut espérer en moyenne moins de 2 francs quotidiens en 1815, un maçon moins de 1 F 50, un cordonnier 35 centimes, un commis d'administration 10 francs par jour et plus. La sélection sociale qui s'ensuit n'est pas facteur d'ordre : tous les règlements ne peuvent rien aux agitations, aux saillies d'un parterre, à ses altercations avec les invités des loges, etc. La présence des militaires est cause de désordres récurrents à Perpignan, comme ailleurs : le 30 mai, le 7 octobre 1814, on parle bruyamment, l'excès de punch aidant ; le 21 novembre de la même année les jeunes gens du parterre et les officiers des loges s'affrontent<sup>69</sup> ; le 22 juin 1815, des soldats sifflent la représentation, et six jours plus tard ils réclament des airs patriotiques, criant « Vive Napoléon et mort aux royalistes », jusqu'à obliger les artistes à baisser le rideau<sup>70</sup>. Le règlement du théâtre de Perpignan de l'an XIII fixait strictement les horaires, interdisait aux comédiens de s'éloigner de leur texte au profit de quelque « charge indécente » ou de quelque manifeste, aux spectateurs de crier, huer, siffler, de monter sur la scène, de porter chapeau, de réclamer des chansons ou des œuvres. Les femmes étaient interdites au parterre, et le public des loges ne devait rien suspendre à celles-ci, ni s'appuyer sur leurs bordures pour tourner le dos à la scène. Huit gendarmes étaient chargés de la tranquillité du lieu<sup>71</sup>. Autant de mises en garde et d'injonctions qui révèlent des pratiques plus qu'ils n'invitent au respect, puisque leur réitération montre combien celui-ci est illusoire. N'avait-on pas interdit dès 1806 au public perpignanais de jeter le moindre billet sur scène pour embellir ou agonir tel ou tel artiste<sup>72</sup> ?

Comment offrir plus régulièrement des divertissements aux provinciaux, occuper les salles, municipales ou non ? Il y a risque d'écorner les profits des directeurs d'arrondissement : Singier, par exemple, se plaint de la concurrence des spectacles de curiosités et demande à percevoir une partie de leurs bénéfices<sup>73</sup>, mais sa supplique est retoquée par le préfet de l'Aude qui le juge malhonnête. À Bayonne, à Mont-de-Marsan, à Auch, à Perpignan comme à Tarbes, les curiosités, plus accessibles au commun des mortels, rivalisent, il est vrai, avec les succès des boulevards parisiens, du Vaudeville et de l'Opéra-Comique, et surtout avec des comédiens ambulants aux facultés limitées :

« Les comédiens de campagne, qui depuis quelques semaines s'étaient emparé de la salle de spectacle d'Auch, viennent de quitter la ville, et ont cédé la place à un éléphant, des singes et à des perroquets. Il paraît que les tours de force, les espiègeries et le caquet de ces derniers acteurs attirent beaucoup plus de spectateurs que les représentations théâtrales de leurs prédécesseurs. Il faut avouer aussi qu'ils savent mieux leur métier, et qu'ils jouent leur rôle avec beaucoup plus de naturel et de vérité<sup>74</sup>. »

98 artistes de curiosités (dont seulement 3 femmes), de 13 à 63 ans, ont été pour l'heure repérés dans le Midi pyrénéen sous l'Empire : 46 musiciens ambulants, 12 chanteurs des rues, 11 montreurs d'animaux – surtout des ours –, 9 figuristes, 9 illusionnistes et mécaniciens, 7 acrobates, 3 danseurs<sup>75</sup>. En 1807, Joseph Bertelly, musicien de son état né à Plaisance (Italie) vingt-sept ans plus tôt, impressionne par sa stature : 1,82 m, yeux bleus et cheveux châtain, le teint bronzé et la barbe blonde, il égaye les rues et trace sa route du Rouergue à Fontainebleau, passant à Perpignan début avril, à Foix fin mai<sup>76</sup>. Dans Bayonne, un physicien et mécanicien présente ses tours au sortir des ateliers en décembre 1809 pour des places dont les prix varient de 8 à 24 sous selon les catégories<sup>77</sup> - son collègue, l'Italien Giunti, fait de même et aux mêmes tarifs l'année suivante pour les Montois<sup>78</sup>. Une famille de danseurs de corde, les Jolibois, pratiquent, comme dans les foires parisiennes, pantomimes et vaudevilles<sup>79</sup>. À la même époque, on peut admirer cours du Gravier, de 9h à 22h, moyennant 25 à 50 centimes, les figures du sieur Esnault, qui servent la geste impériale : Napoléon, Marie-Louise, le roi de Rome, toute leur famille, précèdent les souverains d'Europe et les grands dignitaires impériaux pour une leçon d'histoire immédiate, à comparer sans doute avec les modèles classiques trouvés du côté de l'empereur Domitien, tandis que défilent aussi, pour des conclusions plus ambiguës, Marie Stuart et Atala<sup>80</sup>, Américaine si chère à Chateaubriand dont le roman éponyme a été publié en 1801. La jeune

vierge rend chrétiennement son dernier soupir sous la fêrulle du père Aubry, victoire de la conquête religieuse d'un monde prétendu sauvage.

\*

S'immerger dans ce Midi pyrénéen permet l'écriture d'une histoire sociale et culturelle des scènes provinciales secondaires, de celles-là même que l'empire compte en plus grand nombre, et d'apprécier au mieux la vie théâtrale éprouvée à l'écart des scènes remarquables. Si « déserts théâtraux » il y a, quelques oasis apparaissent toujours pour quelques jours, rarement quelques mois dans des espaces montagneux, mal desservis par les routes et les chemins entre deux scènes imparfaitement équipées et entretenues, souvent par un aventurier des arts de la scène, au mieux une municipalité, faute d'actionnaires et de spectateurs. Les caravanes d'artistes ne s'y aventurent jamais sans risques financiers, et rarement avec une bonne connaissance du terrain ; les aventures individuelles de gloires locales blanchies sous le harnais des directeurs toulousains n'ont guère plus de succès. Quand on attend en vain, des mois et parfois des années durant, l'ombre d'un convoi d'artistes à Carcassonne, Narbonne, Pamiers ou Tarbes, il faut quelque fort Saganne incongru pour leur offrir un temps de divertissement qui convienne aux soldats. Perpignan, ville de garnison aux frontières de l'Espagne, offre aux comédiens brevetés un microclimat auquel ils ont pu ailleurs s'habituer : le public des militaires, le critique éclairé de la feuille locale, les broncas de spectateurs indisciplinés, et exceptionnellement la visite d'une vedette parisienne, issue de ces théâtres auxquels on emprunte comédies, vaudevilles et opéras-comiques. La musique, le chant, sont essentiels quand le français ne prévaut pas sur les idiomes locaux, dont retentissent encore quelques scènes dans le Roussillon ; encore ne sont-ils pas suffisants pour ouvrir les portes des théâtres à tout un chacun, les prix prohibitifs amenant davantage les moins argentés vers les curiosités. De celles-ci ne relève certainement pas le Midi pyrénéen, car semblables constats pourraient être faits pour bien d'autres provinces françaises ainsi contraintes par leur géomorphologie et leur faible développement urbain ; les études sur le Massif central l'ont bien démontré.

## Annexe. Répertoire du théâtre de Perpignan (de novembre 1813 à juillet 1815)

(En grisé, les titres des pièces auparavant jouées à Béziers, Narbonne et Carcassonne)

TITRE	AUTEURS	GENRE/NOMBRE D'ACTES	LIEU/ANNÉE DE CRÉATION
<i>Adolphe et Clara</i>	Marsollier/Dalayrac	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1799
<i>Alexis et Justine</i>	Monvel/Dezède	Comédie lyrique/2	Opéra-Comique / 1785
<i>Aline, reine de Golconde</i>	Sedaine/Monsigny	Ballet héroïque/3	Opéra/1766
<i>L'Amant bourru</i>	Boutet de Monvel	Comédie/3	Comédie-Française/ 1777
<i>L'Amant jaloux, ou les Fausses apparences</i>	Grétry/Hèle	Comédie lyrique/3	Opéra-Comique/ 1778
<i>Ambroise</i>	Monvel/Dalayrac	Comédie lyrique/1	Comédie-Italienne / 1796
<i>L'Ami de la maison</i>	Marmontel/Grétry	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1771
<i>L'Amour conjugal, ou l'Heureuse crédulité</i>	Forgeot	Comédie/1	Comédie-Italienne / 1781
<i>Amour et mystère</i>	Pain	Comédie lyrique/1	Vaudeville/1807
<i>Anacréon, ou l'Amour fugitif</i>	Cherubini/Mandouze	Opéra ballet/2	Opéra/1803
<i>Ariane à Naxos</i>	Benda/Brandes	Mélodrame/1	Comédie-Italienne / 1781
<i>L'Artistomanie</i>	Maurin	Comédie/1	Impératrice/1807
<i>L'Auberge de Bagnères</i>	Jalabert/Catel	Opéra-comique/3	Opéra-Comique/ 1807
<i>Les Aubergistes de qualité</i>	Catel/Jouy	Opéra-comique/3	Opéra-Comique/ 1812
<i>Auguste et Théodore, ou les Deux pages</i>	Dezède/Manteuffel	Comédie lyrique/2	Comédie-Française/ 1789
<i>Azémiá, ou les Sauvages</i>	La Chabeaussière/Dalayrac	Comédie lyrique/3	Opéra-Comique/ 1787
<i>Le Barbier de Séville</i>	Beaumarchais	Comédie/4	Comédie-Française/ 1775
<i>La Belle Arsène</i>	Favart/Monsigny	Comédie-féerie/4	Fontainebleau/1773
<i>Le Billet de loterie</i>	Creuzé de Lesser/Roger	Comédie/1	Opéra-Comique/ 1811
<i>Blaise et Babet</i>	Monvel/Dezède	Comédie lyrique/2	Comédie-Italienne / 1783
<i>La Brouette du vinaigrier</i>	Mercier	Comédie/3	Maestricht/1774
<i>Le Calife Arbroun</i>	Moline	Comédie/1	Associés/1786
<i>Camille, ou le Souterrain</i>	Marsollier	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1791
<i>La Caravane du Caire</i>	Grétry/Morel de Chédeville	Opéra/3	Opéra/1783
<i>La Caverne, ou le Repentir</i>	Lesueur	Opéra/3	Opéra-Comique/ 1793
<i>Cendrillon</i>	Anseaume/Larurette	Opéra-comique/1	Foire St. Germain / 1759
<i>La Chambre à coucher</i>	Scribe/Guénéée	Opéra-comique/1	Opéra-Comique / 1813
<i>Le Chapitre second</i>	Dupaty/Solié	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1799
<i>Le Château de Monténéro</i>	Hoffman/Dalayrac	Comédie lyrique/3	Opéra-Comique / 1798
<i>Le Chaudronnier de Saint-Flour</i>	Gouffé/Henriquez	Comédie/1	Louvois/1798
<i>Le Chien de Montargis</i>	Pixerécourt	Mélodrame/3	Gaîté/1814
<i>Claudine de Florian</i>	Pigault-Lebrun	Comédie/3	Montansier/1797
<i>Clémente et Waldemar</i>	Pelletier-Volméranges	Drame/3	Paris/1801
<i>Le Collatéral</i>	Picard	Comédie/5	Opéra-Comique / 1799
<i>La Colonie</i>	Marivaux	Comédie/3	Comédie-Française/ 1749
<i>Le Comte d'Albert</i>	Sedaine	Drame/2	Comédie-Italienne / 1786
<i>Les Fausses confidences</i>	Marivaux	Comédie/3	Comédie-Italienne / 1737
<i>Crispin médecin</i>	Hauteroche	Comédie/1	Comédie-Française/ 1673
<i>Le Délire, ou les Suites d'une erreur</i>	Révéroni St. Cyr/Berton	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1799
<i>Le Déserteur</i>	Sedaine/Monsigny	Opéra-comique/3	Comédie-Italienne / 1769

<i>Les Dettes</i>	Champrein	Comédie lyrique/2	Comédie-Italienne / 1787
<i>Deux et deux font quatre</i>	Bonnin	Vaudeville/1	Troubadours/1800
<i>Les Deux chasseurs et la laitière</i>	Anseaume/Duni	Comédie lyrique/1	Comédie-Italienne / 1763
<i>Les Deux Edmond</i>	Baré/Radet/Desfontaines	Comédie lyrique/2	Vaudeville/1811
<i>Les Deux Figaro</i>	Martelly	Comédie/5	République/1795
<i>Les Deux frères</i>	Jauffret/Patrat	Comédie/4	Odéon/1798
<i>Les Deux jaloux</i>	Vial	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1813
<i>Les Deux journées</i>	Bouilly/Cherubini	Comédie lyrique/3	Opéra-Comique / 1800
<i>Les Deux paravents</i>	Pain/Boieldieu	Opéra-comique/1	Opéra-Comique / 1810
<i>Le Diable à quatre et le Nouveau diable à quatre</i>	Gluck/Sedaine/Baurans	Opéra-comique/3	Foire Saint-Laurent/ 1756
<i>Le Diable couleur de rose</i>	Levrier Champrion/ Gaveaux	Opéra bouffon/1	Amis des Arts/1798
<i>Le Diable en vacances</i>	Désaugiers/Gaveaux	Opéra-féerie/1	Montansier/1805
<i>Pierrot, ou le Diamant perdu</i>	Chavagnac/Desaugiers	Vaudeville/2	Vaudeville/1813
<i>Didon</i>	Piccini/Marmontel	Tragédie lyrique/3	Opéra/1783
<i>Dom Juan, ou le Festin de Pierre</i>	Molière	Comédie/5	Palais-Royal/1665
<i>La Dot</i>	Desfontaines	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1785
<i>Le Droit du seigneur</i>	Martini/Desfontaines	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1783
<i>Le Duel singulier</i>	Dorvigny	Comédie/1	Ambigu-Comique / 1800
<i>L'Enrôlement supposé</i>	Guillemain/Mignan	Comédie lyrique/1	Variétés-Amusantes / 1781
<i>Les Époux avant le mariage, ou ils sont chez eux</i>	Désaugiers/Piccini	Opéra-comique	Opéra-Comique / 1808
<i>L'Épreuve villageoise</i>	Choudard/Grétry	Opéra bouffon/2	Comédie-Italienne / 1784
<i>Les Étourdis, ou le Mort supposé</i>	Andrieux	Comédie/3	Comédie-Italienne / 1787
<i>Les Étrennes</i>	De Boissy	Comédie/1	Comédie-Italienne / 1733
<i>Euphrosine, ou le Tyran corrigé</i>	Hoffman/Méhul	Comédie lyrique/5	Comédie-Italienne / 1790
<i>Les Événements imprévus</i>	Hèle/Grétry	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1779
<i>La Famille des innocents</i>	Chazet/Sewrin	Vaudeville/1	Montansier/1807
<i>Fanchon la vieilleuse</i>	Bouilly/Pain	Comédie lyrique/3	Vaudeville/1803
<i>La Fausse magie</i>	Marmontel/Grétry	Comédie lyrique/1	La Haye/1775
<i>Félix</i>	Sedaine/Monsigny	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1777
<i>La Femme jalouse</i>	Desforges	Comédie/5	Comédie-Italienne / 1785
<i>Les Femmes vengées</i>	Sedaine/Philidor	Opéra-comique/1	Comédie-Italienne / 1775
<i>Une Folie</i>	Bouilly/Méhul	Comédie lyrique/2	Opéra-Comique/1802
<i>Les Folies amoureuses</i>	Regnard	Comédie/3	Comédie-Française/ 1704
<i>La Forêt enchantée, ou la Belle au Bois-dormant</i>	Bouilly/Dumersan	Comédie/3	Vaudeville/1811
<i>Le Français à Venise</i>	Gensoul/Nicolo	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1813
<i>Françoise de Foix</i>	Berton/Bouilly/Dupaty	Opéra-comique/3	Opéra-Comique / 1809
<i>La Gageure imprévue</i>	Sedaine	Comédie/1	Comédie-Française/ 1768
<i>Gaspard l'avisé</i>	Barré/Radet/Desfontaines	Comédie/1	Vaudeville/1812
<i>Le Grand-père, ou les Deux âges</i>	Favières	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1805
<i>Guerre ouverte, ou Ruse contre ruse</i>	Dumaniant	Comédie/3	Palais-Royal/1786
<i>Gulistan, ou le Hulla de Savarcande</i>	La Chabeaussière/Dalayrac	Comédie lyrique/3	Opéra-Comique / 1805
<i>Gulnare, ou l'Esclave persane</i>	Marsollier /Dalayrac	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1798
<i>L'Habitant de la Guadeloupe</i>	Mercier	Comédie/3	Paris/1782
<i>Hariadan Barbe-Rousse</i>	Lamarque de St. Victor/ Corse/Leblanc	Mélodrame/3	Paris/1812

## Les déserts théâtraux du Midi pyrénéen français

<i>Hélène</i>	Bouilly/Méhul	Opéra/3	Opéra/1794
<i>Les Héritiers Michau</i>	Boscha/Planard	Opéra-comique/1	Opéra-Comique / 1814
<i>Une Heure de mariage</i>	Dalayrac/Étienne/Pleyel	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1804
<i>L'Heureux retour, ou la Paix</i>	Audibert	Comédie/2	Marseille/1800
<i>L'Homme sans façons, ou le Vieux cousin</i>	Sewrin/Kreutzer	Opéra-comique/3	Opéra-Comique / 1812
<i>Honorine, ou la Femme difficile à vivre</i>	Radet	Comédie lyrique/3	Vaudeville/1795
<i>L'Intrigue aux fenêtres</i>	Dupaty/Bouilly/Isouard	Opéra bouffon/1	Opéra-Comique / 1805
<i>L'Intrigue de carrefour, ou les Amours de Pommadin</i>	Martainville/Devienne/Jadin	Vaudeville/1	Montansier/1800
<i>L'Intrigue épistolaire</i>	Fabre d'Églantine	Comédie/5	Comédie-Française/ 1791
<i>Iphigénie</i>	Racine	Tragédie/5	Comédie-Française/ 1674
<i>L'Irato, ou l'Emporté</i>	Marsollier/Méhul	Comédie-parade/1	Opéra-Comique / 1801
<i>Jadis et aujourd'hui</i>	Kreutzer/Sewrin	Opéra-comique/1	Opéra-Comique / 1808
<i>Jean de Paris</i>	Marsollier des Vivetières	Mélodrame/3	Porte Saint-Martin / 1807
<i>La Jeune femme colère</i>	Étienne/Boieldieu	Comédie/1	Saint-Petersbourg / 1805
<i>La Jeune Indienne</i>	Chamfort	Comédie/1	Comédie-Française/ 1764
<i>La Jeune prude</i>	Dupaty	Comédie/1	Opéra-Comique / 1804
<i>La Jeunesse du duc de Richelieu</i>	Duval/Boutet de Monvel	Comédie/5	Comédie-Française/ 1799
<i>La Joconde</i>	Fagan de Lugny	Comédie/1	Comédie-Française/ 1740
<i>Jocrisse aux Enfers, ou l'Insurrection diabolique</i>	Désaugiers/d'Allarde	Vaudeville/1	Variétés/1809
<i>Joseph en Égypte</i>	Pineux-Duval/Méhul	Opéra/3	Opéra-Comique / 1807
<i>Un Jour à Paris, ou la Leçon singulière</i>	Isouard/Étienne	Opéra-comique/3	Opéra-Comique / 1808
<i>Le Jugement de Midas</i>	Hèle/grétry	Opéra-comique/	Comédie-Italienne / 1778
<i>Lodoïska</i>	Fillette-Loroux/Cherubini	Opéra/3	Opéra-Comique / 1791
<i>Maison à vendre</i>	A. Duval/Dalayrac	Comédie lyrique/1	Opéra-comique / 1800
<i>La Maison isolée</i>	Marsollier/Dalayrac	Comédie lyrique/2	Comédie-Italienne / 1797
<i>Le Major Palmer</i>	Pigault-Lebrun/ Bruni	Opéra/3	Opéra-Comique / 1797
<i>La Marchande de mode</i>	M <sup>me</sup> de Genlis	Comédie/1	Paris/1780
<i>Le Magicien sans magie</i>	Lesser/Roger/Isouard	Opéra-comique/2	Opéra-Comique / 1811
<i>Marianne</i>	Marsollier/Dalayrac	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1796
<i>Le Mari de circonstance</i>	Planard/Plantade	Opéra-comique/1	Opéra-Comique / 1813
<i>Les Maris garçons</i>	Gaugiran-Nanteuil/Berton	Opéra-comique/1	Opéra-Comique / 1806
<i>Le Médecin turc</i>	Isouard	Opéra-comique/1	Opéra-comique / 1803
<i>La Mélomanie</i>	Champlain/Grenier	Opéra-comique/1	Opéra-comique / 1781
<i>Les Méprises</i>	Pierre Rousseau	Comédie/1	Comédie-Française/ 1754
<i>Les Méprises par ressemblance</i>	Patrat/Grétry	Comédie lyrique/3	Fontainebleau/1786
<i>Monsieur Crédule</i>	Martainville	Comédie lyrique/1	Variétés/1812
<i>Monsieur des Chalumeaux</i>	Lesser/Gaveaux	Opéra-comique/3	Opéra-Comique / 1806
<i>Monsieur et madame Denis</i>	Simonnin/Désaugiers/ Brazier	Comédie lyrique/1	Gaîté/1808
<i>Monsieur Vautour</i>	Désaugiers/Tourmay/ Duval	Vaudeville/1	Montansier/1805
<i>Montano et Stéphanie</i>	Berton/Dejaure	Opéra-comique/3	Opéra-Comique / 1799
<i>Ninon chez Madame de Sévigné</i>	Dupaty/Berton	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1808
<i>Le Nouveau Nostradamus</i>	Collot d'Herbois	Comédie lyrique/1	Marseille, 1777
<i>Le Nouveau seigneur du village</i>	Lesser/Favières/Boieldieu	Opéra-comique/1	Opéra-Comique / 1813
<i>Œdipe à Colone</i>	Gaillard/Sacchini	Opéra/3	Opéra/1787

<i>L'Oncle-valet</i>	A. Duval/Della Maria	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1799
<i>L'Opéra comique</i>	Séguir/Dupaty/Della Maria	Opéra-comique/1	Opéra-comique / 1798
<i>Palma, ou le Voyage en Grèce</i>	Plantade/Lemontey	Opéra/2	Opéra/1798
<i>Panurge dans l'île de la Lanterne</i>	Grétry/Morel de Chédeville	Comédie lyrique/3	Opéra/1785
<i>Le Paravent</i>	Planard	Comédie/1	Comédie-Française/ 1807
<i>La Partie carrée, ou Chacun de son côté</i>	Théaulon/ Dumersan	Vaudeville/1	Vaudeville, 1810
<i>La Partie de chasse d'Henri IV</i>	Collé	Comédie/3	Comédie-Française/ 1774
<i>Paul et Virginie</i>	Kreutzer/Favières	Opéra-comique/3	Comédie-Italienne / 1791
<i>Le Pèlerin blanc</i>	Pixerécourt	Drame/3	Ambigu-Comique / 1801
<i>Le Petit chaperon rouge</i>	Dumersan	Comédie/1	Variétés/1811
<i>Le Petit matelot, ou le Mariage impromptu</i>	Pigault-Lebrun/Gaveaux	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1795
<i>Philippe et Georgette</i>	Monvel/Dalayrac	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1791
<i>Picaros et Diego, ou la Folle soirée</i>	Dupaty/Dalayrac	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1800
<i>Pierre le Grand</i>	Bouilly/Grétry	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1790
<i>La Piété filiale</i>	Fenouillot de Falbaire	Comédie/5	Paris/1770
<i>Le Poète et le musicien</i>	Dupaty/Dalayrac	Comédie lyrique/3	Opéra-Comique / 1811
<i>Les Prétendus</i>	Chabannes/, Lemoyne	Opéra/2	Opéra/1789
<i>Le Prince de Catane</i>	Catel/ Isouard	Opéra-comique/3	Opéra-Comique / 1813
<i>La Prison militaire, ou les Trois prisonniers</i>	Dupaty	Comédie/5	Louvois/1794
<i>Le Prisonnier, ou la Ressemblance</i>	A. Duval/ Della Maria	Opéra/1	Opéra-Comique / 1813
<i>La Prisonnière</i>	Jouy/Longchamps/ Boieldieu/Cherubini	Comédie lyrique/1	Montansier/1799
<i>Raoul Barbe-bleue</i>	Sedaine/Grétry	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1789
<i>Raoul, sire de Créqui</i>	Monvel/Dalayrac	Comédie lyrique/3	Comédie-Italienne / 1789
<i>La Rencontre en voyage</i>	Pujoux/Bruni	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1797
<i>Les Rendez-vous bourgeois</i>	Hoffman/Isouard	Opéra bouffon/1	Opéra-Comique / 1807
<i>Richard Cœur-de-lion</i>	Sedaine/Grétry	Opéra-comique/3	Comédie-Italienne / 1784
<i>Rien de trop</i>	Pain	Comédie lyrique/1	Vaudeville/1808
<i>Les Rivaux d'eux-mêmes</i>	Pigault-Lebrun	Comédie/1	Cité/1798
<i>Roméo et Juliette</i>	Shakespeare/ Zingarelli	Opéra/3	Opéra/1796
<i>Rose et Colas</i>	Sedaine/Monsigny	Comédie/1	Comédie-Italienne / 1764
<i>La Rosière de Salenci</i>	Favart	Comédie/3	Comédie-Française/ 1769
<i>Les Ruines de Babylone</i>	Pixerécourt/ Gérardin-Lacour	Mélodrame/3	Gaîté/1810
<i>Sargines, ou l'Élève de l'amour</i>	Boutet de Monvel/Dalayrac	Comédie lyrique/4	Opéra-Comique / 1788
<i>Le Secret</i>	Hoffman/Solié	Comédie/1	Opéra-Comique / 1796
<i>Le Séjour militaire</i>	Bouilly/Auber	Opéra-comique/1	Opéra-Comique / 1813
<i>Silvain</i>	Marmontel/Grétry	Opéra-comique/1	Comédie-Italienne / 1770
<i>Stratonice</i>	Hoffman/Méhul	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1792
<i>La Soirée orangeuse</i>	Radet/Dalayrac	Comédie lyrique/1	Comédie-Italienne / 1790
<i>Sophie et Moncars</i>	Guy/Gaveaux	Comédie lyrique/3	Opéra-Comique / 1797
<i>Le Souper d'Henri IV</i>	Rougemont	Vaudeville/1	Variétés/1814
<i>Le Sourd, ou l'Auberge pleine</i>	Desforges	Comédie/3	Montansier/1793
<i>La Suite d'un bal masqué</i>	Bawr	Comédie/1	Comédie-Française/ 1818
<i>Le Tableau de Raphaël</i>	Jacquelin/Philidor	Vaudeville/1	Jeunes-Artistes / 1800
<i>Ma Tante Aurore, ou le Roman impromptu</i>	Longchamps/Boieldieu	Opéra bouffon/3	Opéra-Comique / 1803

<i>Le Tartuffe, ou l'Imposteur</i>	Molière	Comédie/5	Palais-Royal/1669
<i>Toberne, ou le Pêcheur suédois</i>	Patrat/Bruny	Comédie lyrique/2	Opéra-Comique / 1782
<i>Tom Jones</i>	Desforges	Comédie/5	Comédie-Italienne / 1790
<i>Le Tonnelier</i>	Audinot/Quétant	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1812
<i>Le Traité nul</i>	Marsollier/Gaveaux	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1797
<i>Le Trésor supposé</i>	Hoffman/Méhul	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1802
<i>Trente et quarante</i>	A. Duval	Comédie lyrique/1	Opéra-Comique / 1800
<i>Les Trois fermiers</i>	Monvel	Comédie lyrique/2	Comédie-Italienne / 1777
<i>Les Trois hussards</i>	Favières/Champein	Comédie lyrique/2	Opéra-Comique / 1804
<i>La Vallée de Barcelonnette</i>	Dieulafoy/Gersin	Comédie/1	Vaudeville/1808
<i>La Vestale</i>	Spontini/Jouy	Tragédie lyrique/3	Opéra/1807
<i>Zémire et Azor</i>	Marmontel/Grétry	Opéra ballet/4	Comédie-Italienne / 1771
<i>Zoraïme et Zulnar</i>	Boieldieu/St. Just	Opéra/3	Opéra-Comique / 1798

## Bibliographie

### Ouvrages

Philippe BOURDIN, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

Lauren R. CLAY, Stagestruck. *The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies, Ithaca and London*, Cornell University Press, 2013.

Pierre FRANTZ et Michèle SAJOUS D'ORIA, *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France, 1748-1807*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999.

Daniel ROCHE, *Les siècles des Lumières en province. Académies et académies provinciales, 1680-1789*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1989, t.2.

Martine de ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, première édition de 1988.

Michèle SAJOUS D'ORIA, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

Charles Augustin SEWRIN, *Les habitants des Landes*, Paris, Barba, 1811.

Christine TISSEYRE, *Le théâtre municipal de Perpignan. Un siècle de théâtre à Perpignan (1811-1914)*, Perpignan, Archives communales, 1995.

Cyril TRIOLAIRE, *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, presses universitaires Blaise-Pascal, 2012.

### Articles dans des revues à comité de lecture

Philippe BOURDIN, Françoise LE BORGNE, Cyril TRIOLAIRE et Clotilde TREHOREL, « Le programme Therepsicore. Personnels dramatiques, répertoires et salles de spectacle en

province (1791-1813) », *Annales historiques de la Révolution française*, Paris, Armand Colin, 2012, n°367, p. 17-48.

Christine CARRERE-SAUCEDE, « Entre misère et exubérance, la vie théâtrale dans les bourgs de la province française », *Revue d'Histoire du théâtre*, Paris, SHT, 2006-3, n°231, p. 241-260.

Jean-Claude YON, « Théâtrocratie, dramaturgie, société du spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles », dans Martial Poirson et Guy Spielman (dir.), *Dix-huitième siècle. La société du spectacle*, Paris, La Découverte, 2017, n°49, p. 351-366.

## Actes de colloques

Henri GUITER, « La connaissance, l'adaptation et la traduction d'œuvres littéraires françaises en Roussillon », *Xérographie, Actes du 96<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes* (Toulouse, 1971) Paris, Bibliothèque nationale, 1978, p. 115-124.

## Sitographie

Base de données <https://therepsicore.msh.uca.fr>

Le programme Therepsicore, sur le théâtre en province sous la Révolution et l'Empire (salles, personnels, répertoires) a été soutenu par l'Agence nationale de la Recherche (2011-2014). Il a réuni dans sa première phase des historiens spécialistes de la période considérée, rattachés au Centre d'Histoire « Espaces & Cultures » (CHEC, Université Clermont-Auvergne), des littéraires spécialistes des théâtres français et étrangers des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, rattachés au CELIS (même université) et au CELFF 17<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles (Université Paris-Sorbonne). Le programme est depuis porté par les historiens du CHEC de l'Université Clermont Auvergne.

Base de données <https://spectacle-de-curiosites.msh.uca.fr>

Consacrée aux spectacles de curiosités aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (artistes, types de spectacles, itinéraires), cette base est le résultat d'un travail coordonné par Philippe Bourdin et conjointement mené avec Cyril Triolaire, Roger Gonin et Aurelia Vasile dans le cadre de la Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand.

---

<sup>1</sup> AD Tarn, 4T 6, *Règlement pour les théâtres*, le 25 avril 1807. *Tableau des divers théâtres de la France*. 6<sup>e</sup> arrondissement : Béziers, Pézenas, Agde, Lodève, Frontignan, Lunel et Ganges (Hérault) ; Carcassonne et Narbonne (Aude) ; Castelnaudary et Perpignan (Pyrénées orientales). 7<sup>e</sup> arrondissement : Montauban, Albi, Castres, Sorèze (Tarn) ; Agen et Marmande (Lot-et-Garonne) ; Cahors, Figeac et Mossac (Lot) ; Auch (Gers) ; Mont-de-Marsan et Dax (Landes). 8<sup>e</sup> arrondissement : Bayonne, Pau, Lescar et Navarreins (Basses-Pyrénées) ; Tarbes, Bagnères et Barège (Hautes-Pyrénées) ; Foix, Mirepoix et Saint-Girons (Ariège).

<sup>2</sup> AN, F/7/8748, lettre du préfet des Basses-Pyrénées au ministre de la Police générale, 7 mars 1807.

<sup>3</sup> AD Basses-Pyrénées, Brp 125. *Théâtre à Pau... autrefois*, catalogue de l'exposition des Archives municipales de Pau, 1993, p.15-16.

- <sup>4</sup> AD Pyrénées orientales, 4T 108, lettre des artistes de Perpignan au préfet des Pyrénées orientales, 1<sup>er</sup> août 1807.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, [automne 1807]. « Les artistes-sociétaires soussignés ont l'honneur de vous exposer que malgré la sagesse de la nouvelle organisation des troupes de comédie faite en exécution du décret du 8 juin 1806 et le règlement pour les théâtres du 25 avril 1807, un nombre prodigieux de sujets se trouvent au moment de rester sans place et forcés d'abandonner l'exercice d'une profession qui peut seule fournir à leur existence et que les soins paternels de S. M. l'empereur et roi a voulu améliorer et non détruire ».
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> AD Aude, 4 T 17. Lettre du maire de Carcassonne au préfet de l'Aude, 18 août 1806.
- <sup>8</sup> *Ibidem*. Lettre du préfet de l'Aude au ministre de l'Intérieur, 26 janvier 1813.
- <sup>9</sup> *Idem*.
- <sup>10</sup> *Ibidem*. Lettre du sous-préfet de Narbonne au préfet de l'Aude, 16 août 1806.
- <sup>11</sup> AD Ariège, 4T 39. Lettre du sous-préfet de Saint-Girons au préfet de l'Ariège, 13 octobre 1814. Registre des délibérations municipales de Saint-Girons, 16 octobre et 14 novembre 1814.
- <sup>12</sup> *Ibidem*. Extrait des délibérations de la municipalité de Pamiers, 13 novembre 1814.
- <sup>13</sup> AD Gers, 1E DEPOT/1 M 4. Lettre du maire d'Auch au préfet du Gers, 16 juillet 1813.
- <sup>14</sup> *Ibidem*. Liste des souscripteurs, 1813.
- <sup>15</sup> *Journal du département du Gers*, 30 fructidor an XII (17 septembre 1804).
- <sup>16</sup> AM Pyrénées orientales, 4T 108. Lettre du maire au préfet, 16 floréal an X (6 mai 1802), et délibération du conseil municipal de Perpignan, 11 floréal an X (2 mai 1802).
- <sup>17</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 108. Lettre de Singier au préfet, 24 février 1815.
- <sup>18</sup> AD Pyrénées-Atlantiques, 1 J 929. État détaillé et circonstancié de la salle du spectacle du théâtre, des décorations et des accessoires, 5 juillet 1813.
- <sup>19</sup> *Journal des Landes*, 11 juin 1809.
- <sup>20</sup> AM Tarbes, M 17. Lettre de d'Espaignet à la municipalité, an VI.
- <sup>21</sup> AM Tarbes, M 17. Rapport des commissaires de la municipalité de Tarbes, 8 thermidor an VI (26 juillet 1798).
- <sup>22</sup> AD Aude, 4T 17, lettre de Futy-Branchu au préfet de l'Aude, 22 août 1809.
- <sup>23</sup> AD Tarn, 4T 6, lettre de Chevalier père au préfet du Tarn, 17 juillet 1809.
- <sup>24</sup> AD Ariège, 4T 39, lettre d'Alexis Singier au préfet de l'Ariège, 10 mai 1813.
- <sup>25</sup> AD Ariège, 4T 39, procès-verbal du sous-préfet de Saint-Girons, 16 octobre 1814.
- <sup>26</sup> AD Aude, 4T 17, Tableau de troupe et résultats d'exercice, saison 1813-1814, sous la direction de Frédéric Seligman, directeur régie pour M<sup>me</sup> Caroline Bernardi son épouse, 25 mars 1814.
- <sup>27</sup> AD Pyrénées orientales, 4T 113, État des recettes de la troupe stationnaire de Perpignan, 39<sup>e</sup> arrondissement théâtral, 1813-1814.
- <sup>28</sup> AD Tarn, lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du Tarn, 20 avril 1815. Itinéraires des troupes du 21<sup>e</sup> arrondissement, 1814-1815.
- <sup>29</sup> AM Tarbes, D/3. Registre des délibérations municipales, 15 germinal an V (4 avril 1797) ; D/4, 17 brumaire an VI (7 novembre 1797).
- <sup>30</sup> AM Tarbes, D/4. Registre des délibérations municipales, 19 messidor an VI (7 juillet 1798).
- <sup>31</sup> AD Ariège, 4T 39. Lettre du sous-préfet de Pamiers au préfet de l'Ariège, 8 août 1806.
- <sup>32</sup> *Ibidem*. Lettre du sous-préfet de Saint-Girons au préfet de l'Ariège, 8 août 1806.
- <sup>33</sup> *Ibidem*. Extrait des registres des délibérations municipales de la ville de Saint-Girons, 16 octobre 1814.
- <sup>34</sup> AD Ariège, 300 E Suppl. d 26. Arrêté de police du 3 décembre 1809.
- <sup>35</sup> AD Ariège, 4T 39. Lettres du maire de Foix au préfet de l'Ariège, 26 septembre et 6 novembre 1806.
- <sup>36</sup> *Ibidem*. Lettre de Sardon, 12 mai 1811.
- <sup>37</sup> *Ibidem*. Lettres de M<sup>me</sup> Drouin au préfet de l'Ariège, 16 et 23 octobre 1811.
- <sup>38</sup> *Ibidem*. Lettres de Singier au préfet de l'Ariège, 10 mai et 14 septembre 1813.
- <sup>39</sup> AD Aude, 4T 17. Lettre du sous-préfet de Narbonne au préfet de l'Aude, 16 août 1806.
- <sup>40</sup> *Ibidem*. Lettre du sous-préfet de Limoux au préfet de l'Aude, 11 août 1806.
- <sup>41</sup> *Ibidem*. Lettre du maire de Carcassonne au préfet de l'Aude, 18 août 1806.
- <sup>42</sup> *Ibidem*. Lettres du maire et du sous-préfet de Castelnaudary au préfet de l'Aude, 10 et 11 août 1806.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*. Passim.

<sup>44</sup> *Ibidem*. Prospectus pour le renouvellement de l'année théâtrale 1810 et 1811.

<sup>45</sup> Voir ci-dessous et tableau récapitulatif en fin d'article.

<sup>46</sup> AD Aude, 4T 17. Lettre du préfet de l'Aude au ministre de l'Intérieur, 5 août 1812.

<sup>47</sup> *Ibidem*. Etat des recettes et dépenses faites à Carcassonne par la troupe de Caroline Bernardi, 25 mars 1814.

<sup>48</sup> *Ibidem*. Parcours de la troupe ambulante de Frédéric Seligmen pour la saison 1813-1814.

<sup>49</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 108. Lettre de Singier au maire de Perpignan, 12 janvier 1813.

<sup>50</sup> *Ibidem*. Lettre du maire de Perpignan au préfet des Pyrénées-Orientales, 14 juin 1813.

<sup>51</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 113. Lettres du maire de Perpignan au préfet des Pyrénées-Orientales, 18 juin et 4 août 1813.

<sup>52</sup> *Ibidem*. États des comptes de la compagnie Singier en janvier, août, novembre 1814.

<sup>53</sup> *Ibidem*. État des comptes de la compagnie Singier en janvier, 2 août 1813.

<sup>54</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 108. Lettre du maire de Perpignan au préfet des Pyrénées-Orientales, 8 août 1813.

<sup>55</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 113. Lettre du régisseur en chef du spectacle de Perpignan, François Garnier, au préfet du département des Pyrénées-Orientales, le comte Duhamel, 15 novembre 1814.

<sup>56</sup> AD Aude, 4T 17. Lettre du sous-préfet de Castelnaudary au préfet, 5 juin 1812.

<sup>57</sup> *Journal des Landes*, 16 février 1809.

<sup>58</sup> Médiathèque de Bayonne, WM 628

<sup>59</sup> *Ibidem*, 11 juillet 1809.

<sup>60</sup> *Journal des Landes*, 11 ventôse an XII (2 mars 1804) et 21 février 1806.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 26 juillet 1808.

<sup>62</sup> *Ibidem*, 11 août 1809.

<sup>63</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 113. Tableau de la troupe Singier et remarques en marges du maire de Perpignan, 25 mai 1814.

<sup>64</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 113. Tableaux du répertoire de la troupe Singier, novembre 1813-janvier 1814 et mai-juillet 1815.

<sup>65</sup> AD Ariège, 4T 39. Liste déposée par Singier, directeur du 39<sup>e</sup> arrondissement, le 9 juin 1813.

<sup>66</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 113. État des comptes de la compagnie Singier, 5 novembre 1813.

<sup>67</sup> *Ibidem*. Lettre du maire de Perpignan au préfet, 12 juillet 1813.

<sup>68</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4T 113. Lettre du maire de Perpignan au préfet, 9 novembre 1813.

<sup>69</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4M 86. Bulletins journaliers des commissaires de police de Perpignan.

<sup>70</sup> *Ibidem*, 4M 87. Bulletins journaliers des commissaires de police de Perpignan.

<sup>71</sup> *Ibidem*, 4T 110.

<sup>72</sup> AD Pyrénées-Orientales, 4M 108. Lettre du citoyen Antoine Bordes au préfet des Pyrénées-Orientales, 1806.

<sup>73</sup> AD Aude, 4T 17. Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de l'Aude, 23 juillet 1812.

<sup>74</sup> *Journal du département du Gers*, 5 floréal an XIII (25 avril 1805).

<sup>75</sup> Base de données : <https://spectacle-de-curiosites.msh.uca.fr>

<sup>76</sup> AM Reims, FR 2i 33. Passeport de Joseph Bertelly (<https://spectacle-de-curiosites.msh.uca.fr>).

<sup>77</sup> *Journal des Landes*, 26 décembre 1809.

<sup>78</sup> *Ibidem*, 1<sup>er</sup> janvier 1810.

<sup>79</sup> *Ibidem*, 26 février 1814.

<sup>80</sup> *Ibidem*, 26 mars 1814.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

**Querelles internes, affaires publiques :  
le Théâtre Français et l'État  
sous le Consulat et l'Empire**

Virginie Yvernault

**Per citare l'articolo**

Virginie Yvernault, « Querelles internes, affaires publiques : le Théâtre Français et l'État sous le Consulat et l'Empire », *Publifarum*, 37, 2022, p. 147-161.

## Résumé

Cet article examine deux polémiques abondamment documentées par les archives de la Comédie-Française, qui illustrent la propension de l'État à s'ingérer dans les affaires internes du théâtre, sous le Consulat et sous l'Empire : la querelle entre M<sup>lle</sup> George et M<sup>lle</sup> Duchesnois d'une part, et d'autre part, l'affaire des *Deux Gendres* du dramaturge et académicien Étienne, accusé d'avoir plagié la comédie d'un jésuite du XVIII<sup>e</sup> siècle intitulée *Conaxa*. Ces deux affaires qui agitent la Comédie-Française débordent largement dans l'espace public et alimentent un discours visant au premier chef les institutions politiques et culturelles.

## Abstract

This article examines two different polemics abundantly documented by the archives of the Comédie-Française: the quarrel between Mlle George and Mlle Duchesnois, and the polemic of *Les Deux Gendres* by the playwright Étienne, member of the French Academy, accused of having plagiarized the comedy of an 18<sup>th</sup> century Jesuit. These polemics show how the State interferes in the internal affairs of the theatre in the age of Napoleon. As they overflow into the public sphere, these polemics aim primarily at political and cultural institutions.

Les bouleversements qui affectent l'organisation interne de la Comédie-Française sous le Consulat et sous l'Empire ont été amplement étudiés par les historiens qui, d'ordinaire, retiennent surtout la férule de l'État. Celle-ci s'incarne en une figure centrale de la vie théâtrale, le surintendant des spectacles, Auguste de Rémusat, dont les ordres sont transmis au comité d'administration du Théâtre-Français par un commissaire impérial, anciennement commissaire du gouvernement, François-René Mahéroult<sup>1</sup>. Le règlement du 17 avril 1804, sorte de «constitution commerciale de la Comédie-Française» (LAUGIER 1853 : 28), complété en 1812 par le décret dit «de Moscou», délimite les fonctions du comité d'administration, composé de six membres nommés par le surintendant (six hommes auxquels se joignent seulement deux femmes lorsqu'il s'agit de constituer le répertoire, sans doute pour que soient reflétés les goûts du public féminin<sup>2</sup>). Les fonctions de ce comité, suivant l'article 29 du règlement de 1804, sont «d'inspection, de surveillance et de proposition» (LAUGIER 1853 : 36), et suivant l'article 45 du décret de Moscou, «concerne[nt] l'administration théâtrale, la formation

des répertoires, l'exécution des ordres de début, la réception des pièces nouvelles, sous la surveillance du commissaire impérial et l'autorité du surintendant<sup>3</sup>» (LAUGIER 1853 : 52). À la lecture de ces dispositions, la mainmise de l'État sur l'institution ne fait aucun doute. Une étude attentive des archives de la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française et en particulier des registres de comité et d'assemblée permet cependant d'observer la manière dont les décisions qui émanent du pouvoir sont effectivement perçues et appliquées par les Comédiens-Français, dont la marge de manœuvre est d'autant plus faible que le théâtre ploie sous les dettes.

Si certaines pages des registres portent la trace d'une inévitable concurrence entre les exigences de l'État et les prérogatives du comité, il serait vain néanmoins de chercher dans les comptes rendus administratifs du théâtre les manifestations d'une quelconque forme de contestation des ordres qui sont donnés par le pouvoir. La dépendance politique et économique de la Comédie-Française se traduit au contraire par une grande complaisance envers les scandales et les polémiques auxquels sont mêlés les acteurs-vedettes et les auteurs à succès qui sont protégés par l'empereur et qui, de surcroît, rapportent au théâtre de précieuses recettes. En tout état de cause, la confiscation du débat politique par le pouvoir et son détournement vers des querelles en apparence futiles s'accommode des impératifs commerciaux auxquels est soumise l'institution.

Ces querelles internes, qui naissent de rivalités d'acteurs ou d'auteurs dramatiques, ont été jugées avec sévérité par la postérité : Saint-Marc Girardin dira, dans son *Cours de littérature dramatique*, que «[l]es débats littéraires remplaçaient alors les débats politiques, étouffés sous le joug de Napoléon» (SAINT-MARC GIRARDIN 1845 : 246). Ces désordres débordent en réalité dans l'espace public et alimentent un discours visant au premier chef les institutions politiques et culturelles. Par conséquent, je me propose ici d'examiner brièvement deux de ces polémiques qui sont abondamment documentées par les archives de la Comédie-Française et qui, à mon sens, illustrent très exactement la propension de l'État à s'ingérer dans les affaires internes du théâtre, lesquelles suscitent des réactions diverses au sein du public : la querelle entre M<sup>lle</sup> George et M<sup>lle</sup> Duchesnois d'une part, qui s'inscrit dans un contexte d'émergence du vedettariat féminin<sup>4</sup> ; et d'autre part, l'affaire des *Deux Gendres* du dramaturge Étienne, accusé d'avoir plagié la comédie d'un jésuite du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## La querelle entre George et Duchesnois dans les archives de la Comédie-Française

Une lecture, même hâtive, des registres administratifs de la Comédie-Française rappelle l'étendue du contrôle exercé par l'État, qui doit approuver toutes les pièces du répertoire. À cet égard, la censure de *Mélope* paraît exemplaire puisqu'elle émane directement du ministre de l'Intérieur, dont la lettre est transmise par le commissaire du gouvernement au comité d'administration qui en fait la lecture lors de sa séance du 24 germinal an VIII (14 avril 1800), sans même la discuter<sup>5</sup>. Il en va de même de la décision, souvent rappelée par la critique, de remettre à l'honneur «une fois par mois [d]es tragédies de l'ancien répertoire» afin de «rendre à la tragédie son ancien éclat<sup>6</sup>» : c'est encore le commissaire du gouvernement qui transmet une lettre de Lucien Bonaparte, dont la copie figure dans le compte rendu du comité.

Le ministre de l'intérieur,

Au citoyen Mahéroult, commissaire du gouvernement près le Théâtre Français de la République,

Je vous avais précédemment recommandé, citoyen, de déterminer des jours fixés pour les représentations tragiques et de faire remettre tous les mois une tragédie de l'ancien répertoire jouée par les premiers sujets. Cette partie du règlement ayant éprouvé qui lui eut atteinte, je vous recommande de nouveau de veiller à l'observation de cette mesure que je regarde comme très nécessaire au succès du Théâtre Français.

Je vous salue,

Signé Lucien Bonaparte<sup>7</sup>.

En revanche, le comité d'administration a toute latitude concernant les affaires courantes – le sort des perruquiers, les permissions d'absence ou encore l'«augmentation de la journée des ouvriers machinistes<sup>8</sup>» sont des sujets ordinairement traités lors des séances de comité. Bien que les attributions de chacun semblent clairement définies, les décisions du surintendant ont néanmoins tendance à usurper les prérogatives du comité. Les débuts de M<sup>lle</sup> George en sont un bon exemple : ils sont directement notifiés par le Conseiller d'État chargé de la Direction et de la surveillance de l'Instruction publique, Pierre-Louis Roederer, qui avait également fait bénéficier M<sup>lle</sup> Duchesnois de sa protection<sup>9</sup>. Le comité reçoit l'ordre suivant lors de l'assemblée du 20 novembre 1802 :

Le Conseiller d'État chargé de la Direction et de la Surveillance de l'Instruction publique, autorise Mad<sup>lle</sup> George, élève de Mad<sup>lle</sup> Raucourt à se présenter à la Comédie-Française pour y débiter immédiatement<sup>10</sup>.

Ainsi, le pouvoir intervient en faveur de M<sup>lle</sup> George, comme il l'avait fait pour sa rivale, M<sup>lle</sup> Duchesnois : l'une est protégée par Napoléon, l'autre par Joséphine. Les archives de la Comédie-Française rappellent les excentricités et les caprices de ces actrices auxquelles les sociétaires sont, bon gré mal gré, contraints de se plier, mais aussi les prêts nombreux qui leur sont accordés : l'assemblée générale du 15 brumaire an XI consent par exemple à prêter douze cent francs à Duchesnois<sup>11</sup>, tandis que celle du 12 germinal de la même année approuve une avance de dix cent livres pour George<sup>12</sup>, alors même que les absences répétées de la comédienne obligent souvent le théâtre à faire relâche.

Pressé par Rémusat, le comité se trouve encore contraint d'arbitrer le conflit qui oppose, dès leurs débuts, les deux actrices : celles-ci se disputent les grands rôles tragiques, celui de Didon par exemple, dans lequel, si l'on en croit le journaliste Alexandre Ricord, qui se veut moins partial que Geoffroy, M<sup>lle</sup> George «parut en véritable reine de Carthage, et mademoiselle Duchesnois en princesse remplie des fureurs de l'amour» (RICORD 1821 : 170). Plusieurs décisions sont prises par le comité avant qu'un compromis n'aboutisse à «une suspension d'armes» (*Ibid.*). Il est d'abord arrêté que George et Duchesnois recevront strictement les mêmes appointements (4000 livres) et «alterneront dans tous les rôles, soit de reines soit de grandes princesses<sup>13</sup>», puis que M<sup>lle</sup> George aura la priorité dans l'emploi des reines et M<sup>lle</sup> Duchesnois dans celui des grandes princesses, ce qui n'est pas sans poser des problèmes de définition de ces emplois<sup>14</sup> :

Comité du 9 janvier 1808

Vu l'arrangement qui a été fait concernant M<sup>lles</sup> Georges et Duchesnois, duquel il résulte

1. Que les deux actrices doivent jouer alternativement dans les emplois de reines et dans celui des grandes princesses ;
2. Que M<sup>lle</sup> Georges a la priorité dans l'emploi des reines ;
3. Que M<sup>lle</sup> Duchesnois a également la priorité dans l'emploi des grandes princesses ;

Considérant que Mariamne dans *Hérode et Mariamne* est reine et mère, quoique jeune, Le comité pense que ce rôle appartient d'abord à M<sup>lle</sup> Georges, en vertu de l'arrangement qui lui donne la priorité dans l'emploi des reines

Le comité pense encore que le rôle de Salomé est trop important pour que M<sup>lle</sup> Duchesnois y puisse l'abandonner aux actrices qui jouent l'emploi des jeunes princesses<sup>15</sup>.

Le pouvoir impose sans contredit à l'administration théâtrale de modérer ces querelles d'actrices qui se répandent dans l'espace public, de nombreux libelles et caricatures s'égayant de la guerre incessante entre George et Duchesnois. L'une d'entre elles, analysée par Clare Siviter dans un récent article, montre ainsi les deux comédiennes se disputant rageusement la Couronne théâtrale (SIVITER 2018).

## L'affaire des *Deux Gendres* et de *Conaxa*

Or, il est une autre couronne qui, dans les dernières années de l'Empire, occupe le public de la Comédie-Française : la couronne académique que reçoit le dramaturge Charles-Guillaume Étienne en récompense du succès de sa comédie *Les Deux Gendres*. Créée le 10 août 1810 par les Comédiens-Français, la pièce met en scène un homme probe et généreux, peu à peu dépouillé par ses gendres, auxquels il a imprudemment confié la gestion de ses affaires. La pièce rencontre un indéniable succès, attesté par les registres journaliers du théâtre : de 1810 à 1846, *Les Deux Gendres* bénéficient de 106 représentations.

Dès novembre 1811, quelques mois seulement après la première, Étienne, loué par Geoffroy lui-même, est reçu à l'Académie<sup>16</sup>. Jean-Antoine Lebrun-Tossa, journaliste, ancien directeur du *Cabinet des modes*, dramaturge de second rang et auteur de plusieurs drames joués pendant la Révolution, engage alors une violente polémique en accusant Étienne d'avoir âprement plagié le manuscrit d'une obscure comédie en vers destinée aux collèges jésuites et intitulée *Conaxa*, qu'il aurait lui-même découvert dans les archives de la police lorsqu'il était rédacteur dans les bureaux de l'administration sous le Directoire. Dans le pamphlet qu'il rédige en 1812 pour démasquer Étienne, intitulé *Mes révélations sur M. Étienne, Les Deux Gendres et Conaxa*, Lebrun-Tossa confesse avoir eu pour projet de réécrire la pièce du jésuite anonyme en s'associant à Étienne, auquel il confie le manuscrit, puis d'avoir eu la surprise de découvrir *Les Deux Gendres* à l'affiche du Théâtre Français. Comprenant qu'il a été devancé, Lebrun-Tossa dévoile au grand jour le plagiat : outre l'intrigue, qui est fort similaire à celle de *Conaxa*, plus d'une quarantaine de vers ont été repris littéralement à la comédie du jésuite. Étienne nie d'abord assez maladroitement avoir eu connaissance de la pièce avant de reconnaître des emprunts, qu'il s'efforce de minimiser.

Une série de libelles et de caricatures envahissent alors l'espace public, qui s'attaquent à la réputation du dramaturge-plagiaire, mais aussi aux institutions qui lui ont fait bon accueil. Les registres de la Comédie-Française portent la trace de l'inquiétude qui s'empare des Comédiens-Français, bientôt tempérée par le plaisir de voir les recettes des *Deux Gendres* s'envoler. En effet, la polémique qui enfle entretient le premier succès de la comédie d'Étienne tout au long de l'année 1812. C'est avec un certain dédain que les historiens ont relaté l'affaire. L'écrivain légitimiste Baptiste Capefigue, naturellement enclin à faire le procès du Consulat et de l'Empire, en parle avec hauteur dans les ouvrages qu'il consacre à la période, durant les années 1840 :

Dans ce temps si futile où la police était intéressée à détourner l'opinion publique des événements politiques, on ne parla plus que de *Conaxa* ; il existe des milliers de caricatures sur le dindon paré des plumes du paon, sur M. Étienne habillé en jésuite : le concevez-vous, juste ciel ? puis chassé de l'Institut avec une couronne brisée. C'est à prendre à pitié que de voir tout un peuple occupé de pareilles puérilités (CAPEFIGUE 1840 : 318).

Pourtant, la querelle des *Deux Gendres* et de *Conaxa* est loin d'être dénuée d'enjeux politiques. Et pour cause, en attaquant Étienne, les libelles et les caricatures qui circulent entre 1812 et 1813 s'en prennent en premier lieu à l'auteur en vue, au rédacteur en chef du *Journal de l'Empire*, au censeur général de la police et depuis *Les Deux Gendres*, au membre envié de l'Académie française. Étienne passe en effet pour une figure importante du régime, sans doute abusivement : n'a-t-il pas été rudoyé par Napoléon lorsque, dans le *Journal de l'Empire*, il a semblé accorder un peu trop de crédit aux rumeurs qui circulaient sur les campagnes militaires françaises dans les gazettes étrangères (NAPOLÉON I<sup>er</sup> 1862 : 283) ? Sa comédie *L'Intrigante* ne sera-t-elle pas, quelques mois plus tard, censurée par l'empereur, pour «quelques piques contre les Allemands» (RAZGONNIKOFF 2020 : 303) ? Toujours est-il que Lebrun-Tossa, dans ses écrits injurieux, ne cesse d'appeler son ancien camarade «l'académicien» ou «le jeune académicien<sup>17</sup>». D'autres pamphlétaires se moquent avec la même verve du malentendu qui a permis à Étienne de rejoindre l'Institut : l'éditeur Michel-François-Joseph Cholet de Jetphort fait paraître plusieurs brochures sous le pseudonyme «M. D. J\*\*\*», dont l'une s'intitule plaisamment *Le Fauteuil de M. Étienne, ouvrage presque académique*, tandis que l'auteur anonyme de la *Lettre d'Alexis Piron à M. Étienne, académicien*, s'emploie à relever les nombreuses ressemblances entre la pièce d'Étienne et *Les*

*Fils ingrats* du dramaturge Piron. Prêtant sa voix à celui « qui ne fut rien / Pas même académicien<sup>18</sup> », celui-ci conclut son réquisitoire par un cinglant désaveu :

Il est, en quelque sorte, fâcheux pour vous que la comédie des *Deux Gendres*, dont vous n'avez fait que le rhabillage, vous ait ouvert les portes de l'Académie. [...]

L'Académie s'est donc trompée, ou pour mieux dire, vous avez trompé l'Académie en vous y glissant par une porte dérobée<sup>19</sup>.

L'épanorthose, qui fait porter les reproches sur le dramaturge plus que sur l'institution, révèle toutefois les scrupules de l'auteur, que ne partagent pas tous les libellistes et satiristes : la plupart des caricatures prenant Étienne pour cible le représentent orgueilleusement vêtu de son costume d'académicien. L'une d'entre elles, intitulée «La Fantasmagorie de l'Odéon» (Figure 1), campe le dramaturge-académicien tremblant, l'épée au côté et la main levée pour repousser le fantôme de l'auteur de *Conaxa*. Ses traits sont défigurés par la frayeur, sa couronne menace de tomber, tandis qu'il tente de protéger une jeune fille – la Cendrillon à laquelle il avait consacré un livret d'opéra-comique, sur une musique de Nicolas Isouard – en s'écriant : «Les morts, après cent ans, sortent-ils du tombeau ?» Cette exclamation détourne un vers de l'*Athalie* de Racine («Les morts, après huit ans, sortent-ils du tombeau ?») pour mieux confondre le plagiaire avec une cocasserie que vient redoubler la présence incongrue d'un dindon courroucé, auprès du jésuite ressuscité. Le gallinacé déroule entre ses pattes le texte de *Conaxa*, qu'Étienne a pillé, tel le geai de la fable de La Fontaine qui s'est paré des plumes du paon.

Le titre de l'estampe fait quant à lui référence à ces spectacles dont raffolait le public de la Révolution et de l'Empire et qui, sur le modèle de la lanterne magique, projetaient sur une toile toute sorte d'apparitions surnaturelles – spectres, fantômes ou revenants. La mention de l'Odéon renvoie plus précisément aux représentations de *Conaxa* qui, à la suite du scandale provoqué par la révélation du plagiat d'Étienne, furent données au Théâtre de l'Impératrice afin de satisfaire la curiosité du public. Si l'on en croit le *Moniteur universel* du samedi 4 janvier 1812, les spectateurs accoururent en foule pour découvrir la pièce du jésuite, malicieusement munis de l'imprimé de la comédie d'Étienne, afin de repérer «ce que les *Deux Gendres* paraissaient devoir à *Conaxa*». Pendant toute la durée de la représentation, ces zélés «annotateurs» donnèrent ainsi force «coups de crayons» et «cris de joie», «lorsque certaines situations, certains passages où même quelques vers paraissaient établir des ressemblances entre

l'ancien et le nouvel ouvrage». La force satirique de cette estampe réside également dans le fait que celle-ci tourne en dérision un article paru peu de temps avant dans le *Journal de l'Empire* du 4 janvier 1812, et probablement rédigé par Étienne lui-même, désireux d'endiguer le flot croissant de la rumeur. On peut y lire qu'«Une vieille pièce de collège dont le manuscrit dormait depuis cent ans dans la poussière, ressuscite tout à coup et sort de son tombeau ; après un siècle d'oubli, elle paraît au grand jour de l'impression, elle se montre sur la scène, et une foule immense assiste à l'apparition de ce fantôme : cette résurrection met inopinément toute la capitale en rumeur.»



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1 : «La Fantasmagorie de l'Odéon», [s.l.], [s.n.], [s.d.]. Bibliothèque nationale de France, Collection De Vinck 8698<sup>20</sup>.



**Figure 2 : «L’Ancien ami du Jeune homme, ou Le Secret de la Comédie» [s.l.], [s.n.], [s.d.].  
Bibliothèque nationale de France, Collection De Vinck 8702.**

Sur une autre estampe intitulée cette fois «L’Ancien ami du Jeune homme» (Figure 2), Lebrun-Tossa apparaît au premier plan, prêt à révéler «le Secret de la Comédie» tant la vision de son «ancien ami» Étienne, représenté sur le côté gauche de la caricature en train de gravir les marches de l’Académie, le tourmente. Sur le sol, tout près de l’inévitable dindon, deux billets d’orchestre font allusion au récit de Lebrun-Tossa, lequel prétendait que c’était là le seul salaire qu’il avait reçu d’Étienne pour sa peine. Les caricatures entretiennent en effet un jeu d’échos satiriques avec les textes polémiques et pamphlétaires parus lors de l’affaire. En somme, il semble que le plagiat à proprement parler retienne moins l’attention du public que l’illégitimité de la réception d’Étienne comme académicien. En discréditant ainsi un membre de l’Académie, ce sont implicitement les faveurs dispensées par l’empereur qui sont discutées. Aussi n’est-il guère surprenant que les institutions étroitement contrôlées par l’État s’ingénient à défendre le dramaturge-plagiaire : *l’Opinion du parterre*, longtemps dirigé par l’archiviste des Comédiens-Français, également secrétaire du comité d’administration, Pierre-David Lemazurier, s’indigne du «déluge de satires en pitoyable prose

ou en détestables vers [qui] sortirent tout à coup de la fabrique ouverte par le libraire et imprimeur Dentu ! Que de caricatures plus burlesques qu'ingénieuses, plus méchantes que comiques, contre M. Etienne et contre les gens de lettres qui s'étaient honorés en prenant sa défense<sup>21</sup>.» Peu de littérateurs, en réalité, ont défendu Étienne et certains ne l'ont fait que dans le but, à peine déguisé, de flatter l'académicien et de recevoir de lui une position avantageuse. C'est le cas de Noël Lefebvre-Durouflé qui, en réponse à la *Lettre de Piron*, propose une *Lettre de Nicolas Boileau à M. Étienne*<sup>22</sup>. Grâce à ses appuis et à son influence, Étienne obtient également que la pièce du jésuite soit publiée précédée d'une attestation de l'administrateur de la Bibliothèque impériale, d'un copieux avis des éditeurs où sont énumérés tous les dramaturges ayant tiré un chef-d'œuvre de pièces anciennes et d'un extrait louangeur du *Journal de l'Empire*<sup>23</sup>.

À la faveur de cette polémique se dessinent ainsi les contours de deux camps opposés, l'un défendant les institutions, l'autre se réclamant du public. Une caricature intitulée «L'Émétiqne littéraire» (Figure 3) montre d'une manière tout à fait significative le «Public», vêtu d'un costume tricolore bleu, blanc, rouge et déployant son imposante musculature pour faire rendre gorge à l'imposteur Étienne. Ce dernier est littéralement *pressé* par le peuple de rendre au jésuite les vers qui lui appartiennent, la presse d'un atelier de gravure faisant office d'instrument de torture. Cette représentation stéréotypée du Peuple vigoureux qui terrasse ses spoliateurs n'est pas sans rappeler les caricatures de l'ère révolutionnaire.



**Figure 3 : «L'Émétique Littéraire», [s.l.], [s.n.], [s.d.]. Bibliothèque nationale de France et Bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Collection De Vinck, 8700.**

Qu'elles s'enracinent dans des querelles d'acteurs ou des rivalités d'hommes de lettres, ces deux affaires illustrent la manière dont les Comédiens-Français, sous le Consulat et sous l'Empire, sont tributaires des décisions du pouvoir, qui s'exercent sur eux de manière directe, comme dans les démêlés qui opposent George à Duchesnois, ou indirecte, comme c'est le cas au moment de la tempête des *Deux Gendres*. Sans doute permettent-elles aussi d'éclairer les processus médiatiques par lesquels les événements qui agitent les principales institutions culturelles de la France impériale se trouvent *politisés* : les affaires internes de la Comédie-Française – et celles de l'Institut – ne sont pas simplement *mises en actualité*<sup>24</sup>, elles sont à l'évidence saisies, discutées et interprétées dans leur rapport à l'État à travers des polémiques qui, malgré le contrôle de la censure, rendent compte de la bigarrure des opinions du public.

## Bibliographie

- BOLTANSKI L. et ESQUERRE A., *Qu'est-ce que l'actualité politique ? Événements et opinions au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2022.
- CAPEFIGUE B., *L'Europe pendant le Consulat et l'Empire de Napoléon*, Paris, Pitois-Levrault et Cie, 1840, t. 9.
- LAUGIER E., *Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de S. M. l'empereur Napoléon Ier, précédés de tous les actes constitutifs qui régissent la société du Théâtre-Français depuis sa fondation, le 25 août 1680, jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot Frères, 1853.
- LEBRUN-TOSSA J.-A., *Mes révélations sur M. Étienne, les Deux Gendres et Conaxa*, Paris, J.-G. Dentu, 1812.
- LOUBÈRE S., «Piron, ou l'apothéose du poète qui ne fut rien», *Lumen*, 35, 1–17. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/1035917ar> (Consultation le 12/09/2022).
- NAPOLÉON I<sup>er</sup>, *Correspondance de Napoléon I<sup>er</sup>, publiée par ordre de l'empereur Napoléon III*, Paris, H. Plon, J. Dumaine, 1862, t. 21.
- POIRSON M. et SANJUAN A., *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, Comédie-Française, 2018.
- PERCHELLET J.-P., *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- RAZGONNIKOFF J., «Y a-t-il un "roman national" au répertoire de la Comédie-Française sous le Consulat et l'Empire ?», *Studi Francesi*, 191, 2020, p. 294-304.
- RICORD A., *Les Fastes de la Comédie-Française, et portraits des plus célèbres acteurs et de ceux qui s'illustrèrent encore sur nos théâtres*, Paris, Alexandre, Delaunay, Petit, Mongie, 1821, t. 1.
- SAINT-MARC GIRARDIN, *Cours de littérature dramatique, ou de l'usage des passions dans le drame*, Paris, Charpentier, 1845, 2<sup>ème</sup> édition, t. 1, p. 246.
- SIVITER C., *Tragedy and nation in the age of Napoleon*, Liverpool, Liverpool university press on behalf of the Voltaire Foundation, copyright 2020.
- , «"La Couronne théâtrale" : les comédiennes françaises, figures publiques après le Concordat (1801)», *Siècles*, 45, 2018. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/siècles/3667> (Consultation le 13/09/2022).

---

<sup>1</sup> Qui cèdera sa place à Nicolas Bernard. Voir à ce sujet Martial Poirson et Agathe Sanjuan, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, Comédie-Française, 2018, p. 94 : «Le commissaire du gouvernement Mahéault siège au sein du comité exécutif créé en 1762 et transmet directement les ordres du gouvernement, puis du surintendant des spectacles à partir de 1808. La tutelle s'avère aussi dirigeante que protectrice et nombre de dispositions transmises au comité émanent directement du consul Bonaparte, devenu empereur Napoléon en 1804. [...] L'ingérence de l'Empereur ne se limite pas au champ

administratif. Elle s'insinue aussi, comme jamais auparavant, dans le domaine artistique.» Voir aussi le titre premier du «Décret impérial sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre-Français» du 15 octobre 1812, dit décret de Moscou, dont le texte est donné notamment par Eugène Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de S.M. l'Empereur Napoléon I<sup>er</sup>*, Paris, Firmin Didot, 1853, p. 46.

<sup>2</sup> Voir les articles 30 et 49 du décret de Moscou (LAUGIER 1853 : 49 et 53).

<sup>3</sup> Voir aussi le compte rendu du comité du 11 juin 1814 : «Les fonctions de ce comité seront particulièrement /1<sup>o</sup> de dresser chaque année le budget ou état présumé des dépenses de tout genre, de le soumettre à l'examen de l'assemblée générale des sociétaires. /2<sup>o</sup> d'ordonner et faire acquitter, dans les limites portées au budget pour chaque nature de dépense, celles qui seront nécessaires pour toutes les parties du service à l'effet de quoi deux de ses membres seront préposés à la signature des ordres de fourniture ou de travail et des mandats de paiement. /3<sup>o</sup> de la passation de tous les marchés, obligatoirement pour le service, ou actes pour la société.» Archives de la Comédie-Française, Registre 416. Ce registre est en cours de transcription, par Blandine Bourdy, pour le programme RCF19, dirigé par Florence Naugrette, Sorbonne Université (2019-2021). D'une manière générale, toutes les transcriptions de registres de la Comédie-Française utilisées dans cet article ont été effectuées dans le cadre de ce programme de recherche (<https://obvil.huma-num.fr/rcf/consultation/#/explore> ; <https://www.cfregisters.org/#/> ). L'orthographe a été modernisée.

<sup>4</sup> À ce sujet, voir notamment Florence Filippi, Sara Harvey, Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

<sup>5</sup> Le commissaire du gouvernement «donne communication d'une lettre du ministre de l'Intérieur qui défend la reprise de *Méropé* et invite à remettre sur la scène, *Alzire*, *Zaire*, *Rodogune* et *Horace*» (Archives de la Comédie-Française, Registre 415). Sur la prospérité du genre tragique sous l'Empire, voir Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004 ; et Clare Siviter, *Tragedy and nation in the age of Napoleon*, Liverpool, Liverpool university press on behalf of the Voltaire Foundation, copyright 2020.

<sup>6</sup> Archives de la Comédie-Française, Registre 415, Comité du 14 floréal an VIII : «Le commissaire du gouvernement annonce que le gouvernement est dans l'intention de rendre à la tragédie son ancien éclat. Il propose donc de fixer dorénavant les représentations les 2<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> de chaque décade, et invite les artistes sociétaires à ne jamais passer un mois, quel que soit le succès d'une pièce nouvelle, sans remettre par les premiers artistes, une tragédie de l'ancien répertoire.» Sur le répertoire de l'époque napoléonienne, voir l'article de Jacqueline Razgonnikoff, «Y a-t-il un "roman national" au répertoire de la Comédie-Française sous le Consulat et l'Empire ?», *Studi Francesi*, 191, 2020, p. 294-304.

<sup>7</sup> Archives de la Comédie-Française, Registre 415, Comité du 28 thermidor an VIII. Transcription effectuée par Charles Comminges dans le cadre du projet RCF19.

<sup>8</sup> Archives de la Comédie-Française. Registre 416, Comité du 17 mars 1813. Certaines décisions paraissent toutefois strictement motivées par le désir de plaire à l'empereur, comme l'achat d'un buste de l'impératrice (Registre 416, Comité du 3 juin 1813).

<sup>9</sup> À propos de cette protection, voir Clare Siviter «"La Couronne théâtrale" : les comédiennes françaises, figures publiques après le Concordat (1801)», *Siècles*, 45, 2018.

<sup>10</sup> Archives de la Comédie-Française. Registre 432, Assemblée du 29 brumaire an XI.

<sup>11</sup> *Ibid.* Assemblée du 15 brumaire an XI.

<sup>12</sup> *Ibid.* Assemblée du 12 germinal an XI.

<sup>13</sup> Archives de la Comédie-Française. Registre 415, Comité du 20 thermidor an XI. Voir aussi, quelques mois plus tôt, le compte rendu de la séance du Comité du 22 nivôse an XI, qui figure dans le même registre : «Le comité, consulté par les commissaires du gouvernement, d'après le vœu du préfet du palais, sur les débuts de M<sup>lles</sup> Georges Weimer et Joséphine Duchesnois ; Reconnaisant dans chacune de ces deux aspirantes de brillantes dispositions qui cultivées par des mains habiles, et joliment applaudies du public, font espérer à la Comédie-Française des actrices distinguées ; Parce que M<sup>lles</sup> Weimer et Duchesnois doivent être également reçues à l'essai et aux mêmes appointements, mais que leur place même provisoire ne peut être fixée que par l'autorité à la justice et à la prudence de laquelle la Comédie-Française s'en rapporte entièrement, estimant que pour la tranquillité du théâtre et l'avantage du service, l'une de ces deux demoiselles

peut être plus particulièrement affectée à doubler les reines avec faculté de jouer aussi de grandes princesses, et l'autre à doubler les grandes princesses avec faculté de jouer aussi des reines, le tout selon les besoins et les réquisitions de la société».

<sup>14</sup> Voir Alexandre Ricord, *Les Fastes de la Comédie-Française*, op. cit., p. 171 : «La manière de classer les rôles fit naître de nouvelles contestations, et ces contestations donnèrent lieu à des attaques dont les feuilles publiques retentirent. Mademoiselle Georges [sic] réclamait Hermione, Alzire, Aménaïde, etc., comme devant être comprises dans l'emploi des reines ; et mademoiselle Duchesnois soutenait que ces dames n'étaient que des princesses, plus ou moins éloignées du rang suprême. Après avoir examiné la qualité des personnages et non le caractère qui devait les distinguer, seule règle que l'on doit suivre au théâtre pour la distribution des rôles, on voulut soumettre la question au public, qui était incompetent dans cette affaire ; mais on se lassa bientôt d'en parler, et la discorde se réfugia dans les coulisses, où elle semble avoir fixé son domicile».

<sup>15</sup> Archives de la Comédie-Française. Registre 415.

<sup>16</sup> Il en est exclu en 1816. Il ne sera réélu qu'en 1829.

<sup>17</sup> Voir Jean-Antoine Lebrun-Tossa, *Mes Révélations sur M. Étienne, les Deux Gendres et Conaxa*, Paris, J.-G. Dentu, 1812, p. 8, p. 26 ou encore p. 31.

<sup>18</sup> À propos de cette épitaphe célèbre, voir notamment Stéphanie Loubère, « Piron, ou l'apothéose du poète qui ne fut rien », *Lumen*, 35, 1–17. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/1035917ar> (Consultation le 12/09/2022).

<sup>19</sup> *Lettre d'Alexis Piron à M. Étienne, académicien, ou examen critique de la comédie de Conaxa, revue, augmentée et mise au théâtre par M. Étienne*, Paris, les marchands de nouveautés, 1812, p. 30-31. Le pamphlet est attribué à Lallemand Lambert dans le catalogue de la Bibliothèque nationale.

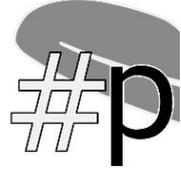
<sup>20</sup> La collection De Vinck de la Bibliothèque nationale de France provient des legs du baron Carl De Vinck (1859-1931).

<sup>21</sup> *L'Opinion du parterre, ou Revue de tous les théâtres de Paris, Dixième Année*, Paris, Martinet, 1813, p. 423 sqq.

<sup>22</sup> Noël-Jacques Lefebvre-Durouflé, *Lettre de Nicolas Boileau à M. Étienne, auteur des Deux gendres, en lui envoyant sa septième épître à racine, sur le profit à tirer des critiques*, Paris, Lenormant, 1812.

<sup>23</sup> *Conaxa, ou les Gendres dupés*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Michaud frères ; Barba, 1812.

<sup>24</sup> Cette distinction entre « les processus de *mise en actualité* qui, se saisissant de ce qui se passe maintenant, font connaître à un grand nombre de personnes l'existence de faits qu'elles n'ont pas, pour la plupart, directement vécus » et les « processus de *politisation* qui, se saisissant de faits que leur mise en actualité fait connaître, les problématisent, c'est-à-dire les considèrent en tant que problèmes qui concernent quiconque et par conséquent aussi, l'État » est opérée par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre dans *Qu'est-ce que l'actualité politique ? Événements et opinions au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2022, p. 9.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

## **Coup d'œil sur les spectacles de 1799. Le point de vue de la presse**

Sophie Marchand

### **Per citare l'articolo**

Sophie MARCHAND, « Coup d'œil sur les spectacles de 1799. Le point de vue de la presse », *Publifarum*, 37, 2022, p. 162-179.

### Résumé

Cet article examine la manière dont plusieurs journaux, généralistes ou spécialisés (*Le Mercure de France*, le *Journal de Paris*, la *Décade philosophique*, le *Courrier des spectacles* et le *Journal des théâtres*), rendent compte de l'actualité théâtrale de l'année 1799. Cette revue de presse révèle la manière dont la presse reflète et diffuse auprès de l'opinion publique les contours et les caractéristiques d'une pensée du théâtre – ou plutôt du théâtral – en un moment bien particulier, celui de cette fin du Directoire qui, par bien des aspects, se distingue de ce qui l'a précédé comme de ce qui va la suivre.

### Abstract

This article examines the way in which several newspapers, both generalist and specialist (*Le Mercure de France*, the *Journal de Paris*, the *Décade philosophique*, the *Courrier des spectacles* and the *Journal des théâtres*), reported on the theatrical news of 1799. This press review reveals the way in which the press reflects and disseminates to public opinion the contours and characteristics of a way of thinking about the theatre – or rather the theatrical – at a very particular moment, that of the end of the Directoire, which, in many respects, differs from what preceded it as well as from what will follow it.

Étudier le théâtre à partir de la presse en se lançant dans sa lecture continue, c'est voir se déployer un autre point de vue sur cet art. Plonger dans un théâtre vécu au jour le jour et ancré dans la vie sociale et politique, celle de Paris du moins. Sur les journaux dépouillés pour la seule année 1799, trois sont des parutions généralistes – le *Mercur de France*, qui paraît tous les 10 jours, puis tous les 5 jours, le *Journal de Paris*, qui est un quotidien, *La Décade philosophique* – et deux autres des publications spécialisées quotidiennes : le *Courrier des spectacles* dirigé par Le Pan, et le *Journal des Théâtres, de littérature et des arts*, dirigé par Ducray-Duminil. Cette revue de presse, quoique partielle et résolument synthétique, révèle la manière dont la presse reflète et diffuse auprès de l'opinion publique les contours et les caractéristiques d'une pensée du théâtre - ou plutôt du théâtral - en un moment bien particulier, celui de cette fin du Directoire qui, par bien des aspects, se distingue de ce qui l'a précédé comme de ce qui va la suivre.

Cette exploration déjoue les attentes des lecteurs familiers des périodes antérieures, s'attendant à trouver dans ces pages d'une part un public éruptif, prompt aux

applications politiques, un répertoire en prise avec l'actualité, Voltaire partout et à toutes les sauces, d'autre part, des journaux obsédés par la réunion de la Comédie-Française, seul événement marquant de cette année 1799 aux yeux d'une histoire du théâtre fondée sur une hiérarchisation tenace des institutions et un point de vue déterminé par le répertoire. Le paysage que l'on voit se déployer est, en réalité, tout autre et amène à réinterroger tant ce qui fait événement dans le présent de l'histoire que la manière dont l'histoire du théâtre se constitue selon des biais dont il convient de rendre compte.

La vie théâtrale de 1799, telle qu'elle est révélée par la presse, manifeste un très net recul de la fièvre civique qui caractérisait les spectacles de la Révolution. Les chants patriotiques sont exceptionnellement mentionnés<sup>1</sup>, la place accordée dans les comptes rendus de représentations à des événements extérieurs à la fiction apparaît très réduite. Le champ de la séance théâtrale s'en trouve considérablement rétréci, de même que le contenu des chroniques qui revient à leur forme nucléaire (résumé de l'intrigue, mention lapidaire du jeu des comédiens, évocation rapide et monotone d'une réception ritualisée). Certains éléments font imaginer une forme de censure discrète ou de contrainte. Ainsi, lors d'une représentation d'*Adolphe et Clara* des vers sont envoyés aux auteurs, que « les règlements de police n'ont pas permis de lire aux spectateurs<sup>2</sup> ». Les journalistes ne s'étalent pas sur les interventions étatiques, qui, en l'état paraissent, lorsqu'elles sont évoquées, mystérieuses et arbitraires. *Montano et Stéphanie*, comédie mêlée d'ariettes fait partie des quelques pièces « suspendue[s] par ordre »<sup>3</sup>, ce que la seule *Décade* explique, en invoquant « des improbations assez ridicules, témoignées à l'aspect d'un autel catholique [qui] avaient fait craindre sans doute qu'on ne fît de cette situation un prétexte de trouble<sup>4</sup> ». Mais de telles mentions restent rares et ces précautions semblent à la *Décade* bien pusillanimes<sup>5</sup>. Demeure surtout l'impression d'une certaine frilosité des commentateurs comme des administrateurs, et d'un désintérêt plus global pour les questions idéologiques. L'heure n'est plus à la fièvre politique. Voltaire en fait les frais : son *Adélaïde du Guesclin*, jugée par le journaliste, potentiellement « dangereuse » par « les circonstances malheureuses qui livrent le public à l'esprit de parti », subit des coupures, orchestrées par Mahéault, « commissaire nommé par le Directoire pour la surveillance des théâtres », dont Le Pan loue l'habileté et le bon goût. La pièce est ainsi généralement applaudie<sup>6</sup>. Et lorsqu'on remet *Tarare*, on constate que ce que Beaumarchais a mis dans sa pièce

contre les abus de la monarchie absolue n'est plus d'actualité et que « le drame privé de l'intérêt que lui donnait l'époque de sa naissance » est réduit à « son mérite intrinsèque », qu'on juge peu de chose<sup>7</sup>. La *Décade philosophique* célèbre, en revanche, en M.-J. Chénier un auteur « qui ne fait point [...] fléchir son opinion et son talent sous la couleur mobile du jour » et dont les « solides beautés » ont su s'épurer « au creuset du temps<sup>8</sup> ». Quand une pièce est jugée de circonstances, elle renvoie généralement à des modes, comme *Gilles aéronaute*, où l'on « trouve nombre de traits faisant allusion aux voyages aériens<sup>9</sup> ».

Il faut attendre l'automne pour voir apparaître des applications, encore rares, à l'actualité politique. Ainsi, le 22 brumaire, on applaudit un vers de la comédie des *Femmes politiques* : « la séance d'hier fut très intéressante<sup>10</sup> ». C'est à l'automne encore qu'on trouve une résurgence des pratiques qui caractérisaient la politique culturelle révolutionnaire : Mahéroul décrète que la comédie des *Précepteurs* de Fabre d'Églantine sera imprimée aux frais de la République, et envoyée à toutes les administrations centrales, avec invitation de la faire jouer le jour de la Fête de la jeunesse<sup>11</sup>. Mais il semble bien passé le temps de l'utopie civique du théâtre. Le 8 octobre, le *Journal de Paris* publie la réaction d'un lecteur agacé par la proposition faite lors d'une séance du Portique républicain, « d'établir des troupes de comédiens ambulants comme moyen de détruire le fanatisme dans les campagnes ». Sceptique, le lecteur réclame qu'on lui explique « les moyens de payer ces comédiens<sup>12</sup> ». La mode est désormais au pragmatisme commercial.

Deux moments voient, malgré tout, ressurgir des formes pas si anciennes d'interconnexion entre vie des spectacles et actualité politique. Le premier est l'assassinat des « ministres pacificateurs » français à Rastatt. Entre le 11 mai et le 16 juin, les scènes parisiennes retentissent de l'indignation patriotique : on ajoute des vers à une pièce sur Voltaire<sup>13</sup>, un couplet à la *Revue de l'an VI* au Théâtre des Troubadours<sup>14</sup>, que les journaux s'empressent de citer, tout comme ils se font l'écho du projet de Camille de Saint-Aubin de donner à la Gaîté une pièce mettant en scène « la loyauté française mise en opposition avec la perfidie autrichienne<sup>15</sup> » et de sa première représentation<sup>16</sup>. Le Théâtre des Jeunes Artistes<sup>17</sup>, l'Ambigu comique, le Théâtre de la République et des Arts emboîtent le pas à leurs concurrents, avec des succès variables, selon que ces pièces « dont l'intrigue se trouve partout<sup>18</sup> » agrémentent ou non leur mérite patriotique du feu qu'apportent la pantomime, les grands moyens spectaculaires et les

chants. Curieusement, alors que le Directoire exécutif ordonne que « l'artiste qui a remporté le premier prix de peinture dans le dernier concours [prenne] pour sujet du tableau qu'il doit livrer au gouvernement l'assassinat des ministres<sup>19</sup> », nulle prescription de ce type ne touche le théâtre, que la politique culturelle semble reléguer au rang d'un art secondaire.

La floraison de pièces de circonstances consacrées à la journée du 19 Brumaire et consacrant la figure de Bonaparte, qui constitue le deuxième moment de résurgence d'un théâtre explicitement politique, a été bien analysée par Paola Perazzolo<sup>20</sup>. Elle est précédée, dès octobre, de petites pièces ou de vers célébrant le retour du héros<sup>21</sup>. À partir du 15 novembre, les « bagatelle[s] faite[s] et apprise[s] en un jour »<sup>22</sup> transposant l'événement se multiplient<sup>23</sup>. La réception journalistique les assimile à des « bluettes » et se cristallise sur les couplets<sup>24</sup>. Même si ces pièces donnent parfois lieu à des cérémonies qui rappellent les grandes heures du début de la Révolution (comme le couronnement sur scène par l'auteur de *La Girouette de Saint-Cloud* du brigadier, héros du fait historique), ce retour du refoulé politique témoigne, en réalité, d'un changement de nature. Outre qu'il est rapidement mis un terme à la représentation des pièces exaltant Bonaparte<sup>25</sup>, les commentaires de la presse de 1799 se distinguent en ce qu'ils font part égale à ce qui relève des enjeux politiques d'un théâtre d'actualité et à sa mise en œuvre spectaculaire et musicale<sup>26</sup>, évolution dont témoigne également l'insertion artificielle de vers en l'honneur de Bonaparte au sein d'un vaudeville représentant un saut en parachute<sup>27</sup>. L'histoire n'éclipse jamais totalement le spectacle et de nombreux couplets frappent par leur dimension métathéâtrale<sup>28</sup>. Théâtre et réalité ne fusionnent plus dans la célébration cérémonielle de l'événement. Cette salve de petites pièces sanctionnant un moment conçu comme achevant la révolution<sup>29</sup> referme, dans le même mouvement, une certaine manière pour le théâtre d'être politique<sup>30</sup>.

Que trouve-ton, dans la presse de 1799, en lieu et place de ce théâtre familial et attendu ?

Deux événements monopolisent l'attention des journalistes. Le premier est le succès que remporte l'adaptation de *Misanthropie et Repentir* de Kotzebue. Il n'est, jusqu'en octobre, guère de livraison qui n'évoque le drame allemand. La presse, dans un premier temps souligne le succès exceptionnel de la pièce, qui attire les foules à l'Odéon<sup>31</sup>. Après l'incendie de ce théâtre, elle continuera à remplir les caisses de ses sociétaires

devenus comédiens ambulants<sup>32</sup>, avant de faire recette dans les départements<sup>33</sup>. C'est cette pièce que les acteurs jouent de préférence lors des représentations au bénéfice de leurs camarades dans le besoin : l'événement littéraire est aussi une affaire commerciale. Les discours sur *Misanthropie et Repentir* excèdent très tôt les bornes de la fiction dramatique. Dès janvier, les rédacteurs insèrent des lettres témoignant de la réception inédite du drame, qui, d'anecdote en anecdote, se voit crédité d'autant de fiançailles rompues que de réconciliations conjugales et de divorces, et devient le support d'une véritable casuistique<sup>34</sup>. Faut-il, comme l'héroïne, avouer qu'on a trompé son mari ? Faut-il, quand on est une femme, pleurer ou non au spectacle de la pièce ? Le débat, prétexte à une puissante misogynie, fait rage, les livraisons successives égrenant les composantes d'une taxinomie réceptrice qui témoigne de l'inscription de la fiction dans les débats de société<sup>35</sup>. Ces anecdotes donnent à leur tour naissance à de petites pièces qui mettent en scène les effets de *Misanthropie ou Repentir*<sup>36</sup>, avec un succès variable, mais toujours une affluence record à la première. Vient ensuite l'heure de la parodie<sup>37</sup>. Un tel succès ne pouvait rester l'apanage d'une seule troupe. Les métapièces avaient eu le mérite d'associer le théâtre Louvois, le Vaudeville et le théâtre Montansier à l'aubaine de l'Odéon. Le théâtre du Jardin Égalité propose à son tour un *Cadet Roussel Misanthrope et Manon Repentante*<sup>38</sup>. Le travestissement n'est pas la seule stratégie par laquelle les « petits » théâtres empiètent sur le répertoire de l'ancien théâtre officiel. Le 15 fructidor, le *Mercur*e annonce que le Théâtre des Jeunes Artistes a joué une autre adaptation du drame allemand que celle offerte à l'Odéon par Mme Molé<sup>39</sup>. L'affaire fait grand bruit : Julie Molé proteste<sup>40</sup>, mais la version de A. F. Rigaud apparaît comme victime de l'ancien système des privilèges et plaide en faveur de l'existence de plusieurs grands théâtres à Paris<sup>41</sup>. La pièce, qui occupe les journaux jusqu'à la mi-octobre, est plus qu'un fait de répertoire illustrant la reviviscence du drame et entraînant quelques commentaires germanophobes<sup>42</sup> : son traitement met en lumière l'influence du théâtre sur les mœurs et interroge le paysage institutionnel de la vie théâtrale parisienne. Curieusement, ce succès est un hapax : les autres drames de Kotzebue, que les administrateurs s'empressent de faire représenter, sont globalement des échecs<sup>43</sup>.

L'autre événement que les journaux feuilletonnent est l'incendie de l'Odéon, qui se produit le 18 mars après une représentation. Le récit du sinistre et des efforts des pompiers, la liste des pertes humaines, matérielles et artistiques, occupent dans un

premier temps l'opinion publique<sup>44</sup>, qui se soucie, dans un second, de savoir comment empêcher qu'un tel désastre se reproduise. Le 23 mars, un lecteur du *Journal de Paris* demande une loi sur la construction des théâtres et propose de déplacer ceux qui, construits en bois, sont trop voisins de la Bibliothèque nationale et de l'Opéra<sup>45</sup>. Un autre propose des recettes inspirées par la chimie pour éviter les incendies dans les salles de spectacle, que le rédacteur du *Courrier* avoue avoir essayées<sup>46</sup>. Le 25 mars, tous les journaux publient l'arrêté du Directoire exécutif qui instaure des mesures strictes de sécurité et prévoit que « Tout théâtre dans lequel [celles-ci] auront été négligées [...] sera fermé à l'instant<sup>47</sup> ». Le théâtre Louvois en fait les frais le 12 avril<sup>48</sup>, le Vaudeville le 24<sup>49</sup>. Le rédacteur du *Courrier* constate : « Lorsque nous avons détaillé, dans ce journal, les causes qui nous paraissaient devoir amener la perte des théâtres à Paris, nous étions loin de penser que le feu dût être leur principal destructeur. [...] Il y a six mois on pouvait compter sur cette feuille quinze théâtres ouverts tous les jours, aujourd'hui ils sont réduits à moins de moitié<sup>50</sup> ». La crainte des incendies donne, en outre, lieu à un nouveau type de désordre dans les salles, qui n'a rien à voir avec l'effervescence politique du début de la Révolution. Régulièrement, chroniqueurs et directeurs de théâtre rapportent qu'une représentation a été interrompue par des gens criant « au feu », suscitant la panique dans le public. Ces fausses alertes sont en fait orchestrées par des malveillants qui vont jusqu'à répandre, au moyen de parcelles de phosphore, une odeur de brûlé, afin de profiter de la cohue pour voler les spectateurs<sup>51</sup>. Au-delà de son aspect anecdotique, l'épisode est révélateur de l'insertion du discours sur le théâtre dans une réflexion plus large sur l'architecture et la vie urbaine<sup>52</sup>.

Mais l'incendie de l'Odéon inaugure surtout un fil narratif pathétique consacré aux pérégrinations de la troupe des sociétaires de ce théâtre, devenus comédiens errants, qui se révèle hautement symbolique des mutations en cours dans le paysage dramatique parisien. Le public, très attaché à ces acteurs, s'émeut d'autant plus de leur sort que l'incendie est présenté sous un jour tragique : « Un travail infatigable leur avait fait surmonter les obstacles de la localité [le faubourg Germain, éloigné du centre de Paris et des autres théâtres], et ils étaient parvenus à force de zèle et de soins à ramener le public à un théâtre qui paraissait pour jamais abandonné<sup>53</sup> ». Ces rescapés des anciens théâtres privilégiés survivent désormais grâce à la générosité de troupes jouissant d'un capital symbolique tout autre, issues des boulevards ou chargées d'un

répertoire jugé moins noble. Ils sont d'abord accueillis, grâce à l'entremise de François de Neufchâteau, au théâtre Louvois<sup>54</sup> puis, en mai, à l'Opéra-Comique National de la rue Favart<sup>55</sup>, au théâtre de la République et des Arts, en alternance<sup>56</sup>, puis au Théâtre de la Cité<sup>57</sup>. Si cet exil est d'abord triomphal, ponctué d'ovations attendries et de couplets de circonstances<sup>58</sup>, la succession des lieux finit par signifier la déchéance de l'ancienne troupe officielle qui, en dépit de la présence de Raucourt dans les rôles qui ont fait sa réputation, de la reprise de *Misanthropie et Repentir*, et malgré l'appui des autorités, ne semble plus trouver sa place nulle part. Le *Journal de Paris*, en novembre, exhorte « cette estimable réunion à s'occuper sans relâche, et pour ainsi dire exclusivement à tout autre projet, de celui de trouver un local<sup>59</sup> ». La geste pathétique vire à l'amertume et presque à l'humiliation lorsque la troupe se trouve expulsée du théâtre de la Cité à la demande d'un co-proprétaire du local. L'affaire pourrait être portée en justice, mais, comme le souligne le *Courrier* : « Melpomène aime mieux céder que de voir des juges prononcer entre elle et les chevaux de Franconi<sup>60</sup> ».

L'épisode et son traitement sont emblématiques de ce qui joue en ce moment 1799, et révèlent la reconfiguration en cours de la cartographie symbolique des institutions théâtrales. Malgré la loi de liberté des théâtres, la multiplication des salles et les scissions et réunions successives de l'ancienne Comédie-Française<sup>61</sup>, le paysage parisien demeure marqué par la hiérarchie prérévolutionnaire entre théâtres officiels et théâtres non-officiels. Cette permanence se lit à la première page des journaux, qui annonçant les spectacles du jour, observent un ordre quasi immuable. Le *Courrier des spectacles* mentionne ainsi la programmation du Théâtre de la République et des arts (ancien Opéra), du Théâtre Français de la République, de l'Odéon, « théâtre français du faubourg germain », puis celle du Théâtre Favart, du Feydeau, du Vaudeville, du Théâtre Montansier, du Théâtre de la Cité Variétés et de la pantomime nationale, du Théâtre d'Émulation, du Théâtre de l'Ambigu-Comique, du Théâtre des Amis des Arts et des Élèves de l'opéra-comique, ci-devant Molière, du Théâtre des Jeunes Artistes, du Théâtre de Louvois. Plus rarement sont annoncées les pièces du Théâtre du Marais et les Fantasmagories de Robertson. À partir du mois de juin, avec l'ouverture des bals et des promenades, l'espace manque en page 1 et l'on bascule en page 4 les annonces concernant Tivoli, Frascati, l'Élysée, les tours d'aérostat, les feux d'artifice etc. Malgré cette extension du domaine du théâtral entérinée par les journaux, seuls les premiers théâtres voient la distribution des pièces mentionnée<sup>62</sup>. Dans le premier numéro de

son *Journal des théâtres*, Ducray-Duminil rappelle la primauté des spectacles issus de la Comédie-Française, dont « l'ancienne tradition, ce feu sacré [...] ressort caché de cet ensemble parfait ». Mais il remarque, en même temps, que « Cette société, ainsi réunie, est malheureusement bornée à un répertoire connu : elle monte peu de nouveautés » et constate, amer : « elle est si avantageuse la facilité de faire des pièces à combat, à diables, à magiciens, et ce genre d'ouvrages rapporte avec cela plus d'argent en un mois que n'en produit en un an la meilleure tragédie. C'est ainsi que le mauvais goût tue ou décourage le génie ». Si l'Odéon demeure le temple de Melpomène, la tragédie est concurrencée par les autres théâtres, qui offrent à l'envi épigrammes et couplets « du petit vaudeville malin<sup>63</sup> ».

La supériorité des anciens théâtres privilégiés est sans cesse rapportée à l'unité qu'offre à leur troupe l'habitude du sociétariat, envisagé comme le gage non seulement d'une certaine harmonie collective mais d'un souci commun de la satisfaction du public. Voilà ce qu'on attend de ces théâtres, en sus d'un effort pour maintenir vivant le répertoire dans la « remise des anciens chefs-d'œuvre<sup>64</sup> ». Le partage des théâtres tient beaucoup à la compétence reconnue à leurs acteurs respectifs : le talent des anciens comédiens privilégiés fait figure d'autorité, avec laquelle ne semblent pouvoir rivaliser les acteurs des théâtres secondaires, souvent venus des départements, condamnés, pour la plupart à la charge comique, à la pantomime, aux tours d'adresse et parfois concurrencés par les chevaux de Franconi. En cette année 1799, la pénurie de bons acteurs se fait sentir partout<sup>65</sup>. Certains théâtres se constituent, à leur tour, en sociétés dramatiques<sup>66</sup>, d'autres, dans la lignée des théâtres des jeunes artistes ou des jeunes élèves qui se multiplient, ouvrent des écoles afin de « faire revivre un art dont la décadence sensible annonce la mort prochaine<sup>67</sup> ». Elle paraît en effet bien fragile et bien vieillissante, la troupe des anciennes étoiles du Français<sup>68</sup>. Les journaux rappellent que tant que Paris ne peut pas compter un Théâtre-Français stable, « les villes des départements jouissent partiellement des acteurs dont la réunion faisait jadis la richesse de la capitale<sup>69</sup> ». Talma, Mme Vanhove, Larive, Mlle Contat sont cesse annoncés comme jouant en province ou sur le départ, par des journaux qui tiennent la chronique de ce mercato des acteurs, contraints à des pratiques professionnelles nouvelles<sup>70</sup>. Saint-Fal et Mlle Simon vont même s'engager à Rouen, sous la direction du citoyen Michu, ancien acteur du théâtre Favart<sup>71</sup>. À la réunion, une grande partie des

têtes d'affiche manque encore<sup>72</sup> et les journaux de s'exciter, souvent en vain, à la ruine d'un possible retour de Molé, Fleury ou Contat<sup>73</sup>.

Si les ci-devant théâtres privilégiés, envisagés plutôt sous l'angle de la troupe que sous celui de leurs rapports avec l'État, font encore l'objet d'une dévotion notable, c'est sur le mode nostalgique du respect dû à des anciens prestigieux mais un peu désuets, vestiges d'un autre âge. En même temps que se fait régulièrement entendre un appel à la réunion du Théâtre-Français, s'exprime dans les journaux la nécessité d'une réforme. À la suite d'une représentation de *Charles IX*, un lecteur déclare qu'il « est à désirer que nos modernes auteurs entrent en lice dans cette nouvelle carrière » et s'emparent de l'histoire de France, « champ vierge pour ainsi dire<sup>74</sup> ». Mais, plus globalement, c'est l'institution qui doit se réformer : réunir la Comédie-Française, ce n'est pas revenir au théâtre d'Ancien Régime, pas plus que célébrer ses Sociétaires ne signifie, pour le public et les auteurs, accepter de se soumettre de nouveau à leur pouvoir arbitraire. En janvier, le compte rendu du concours pour recruter le complément de l'orchestre du Théâtre de la République et des Arts célèbre le moment présent comme celui « où le talent, en obtenant tout de lui-même, ferme la porte à l'intrigue, [...] et aux caprices de l'homme puissant » et proclame « l'indépendance de tous les arts<sup>75</sup> ». Et lorsque les journaux évoquent, avec parcimonie et de manière souvent allusive et peu informée, les progrès du projet de réunion du Théâtre-Français, orchestré par Maherault<sup>76</sup>, les réactions sont sans équivoque. Presque tous les journaux publient, fin mars, une pétition des auteurs dramatiques au Directoire, dans laquelle ces derniers soulignent le progrès qu'a représenté la Révolution, refusant le retour à un théâtre unique, associé au privilège et contraire à la liberté des théâtres, et plaident pour une concurrence encadrée qui produirait l'émulation et le succès<sup>77</sup>. Un lecteur propose pour sa part que le choix du répertoire nouveau soit confié à « un jury choisi parmi les membres composant la classe de littérature de l'Institut national » et que les pièces y soient présentées de manière anonyme, afin que « les hommes de lettres n'[aient] plus à redouter l'esprit de parti<sup>78</sup> ».

Pourtant, lorsque le Théâtre Français de la République rouvre le 29 mai 1799, c'est dans une salle où l'on a « fait peu de changements<sup>79</sup> » et où l'on représente *Le Cid* et *L'École des femmes*, avec l'approbation d'un lecteur dont le pseudonyme est « le vieil amateur du café Procope<sup>80</sup> ». Et lorsque, par la suite, les journaux reviennent sur

l'actualité de ce théâtre, c'est souvent pour annoncer des représentations au profit des anciens acteurs retirés [...] réduits à la plus douloureuse indigence<sup>81</sup> ».

On ne renoue pas si facilement la chaîne des temps et des imaginaires du théâtre. La lumière de l'ancien mythe s'affaiblit, éclipsée par l'éclat nouveau de spectacles issus des théâtres secondaires, auxquels les journaux font une place de plus en plus grande et vis-à-vis desquels leur discours, au départ fortement teinté de conservatisme, évolue sensiblement. Si les anciens théâtres officiels conservent la première place sur les affiches de première page, cette préséance cède à l'intérieur des journaux. Primauté étant donnée à la chronique des nouveautés, la tête de la page 2 est souvent occupée par le Vaudeville ou d'autres théâtres, moins littéraires, mais plus prolifiques<sup>82</sup>. Si le dédain semble encore de mise devant « la lutte de mauvais goût qui introduit sur la scène les diables, les spectres et les revenants<sup>83</sup> », si l'on déplore que le public réclame [...] des monstruosités au lieu de la tragédie<sup>84</sup>, que les textes soient remplacés par des pantomimes et que les spectateurs exigent « des combats, des sauts d'équilibre et des arlequinades<sup>85</sup> » et, au lieu de danse, des tours de force<sup>86</sup>, les discours sur la décadence semblent cependant nuancés<sup>87</sup>, prenant acte d'une reconfiguration en cours. Le *Mercur*e annonce que, « tout en s'attachant principalement aux bons théâtres », il n'oubliera « point ceux qui viennent ensuite », qui « méritent une attention que l'orgueil plutôt que la justice leur a toujours déniée<sup>88</sup> ». Le *Courrier* constate que « de tous temps on a vu jouer sur les théâtres des Boulevards des pièces qui, avec quelques corrections, n'auraient pas été tout-à-fait indignes de paraître sur les grands théâtres<sup>89</sup> ». L'Ambigu-comique<sup>90</sup>, le Montansier<sup>91</sup> se voient aussi réhabilités, et un lecteur écrit s'être rendu à la Gaîté et y avoir révisé son jugement, réclamant qu'on lui permette, « après avoir admiré Agamemnon, d'aller voir les sauteurs de la citoyenne Nicolet, ou les chevaux de Franconi<sup>92</sup> ». Telle est la position du *Mercur*e, qui revendique de « faire marcher en même temps l'histoire des lettres et celle des mœurs » et se sent le devoir d'apprendre aux lecteurs de province où va la préférence du public parisien<sup>93</sup>. La *Décade*, quant à elle, prenant ses distances avec la posture critique du « frondeur, mécontent de son siècle », constate « la supériorité du moment actuel » : « après la chute d'un arbre majestueux que le temps a déraciné, s'élève, dans le champ qu'il ombrageait, une foule de rejetons, tous faibles à la vérité, mais qui du moins rappellent son existence. Se contenter de ce qu'on a [...] paraît le parti le plus sage et le plus philosophique<sup>94</sup> ».

Les journaux entérinent les mutations d'un théâtre qui semble résolument entré dans l'ère du plaisir, du divertissement et du libéralisme économique. La liste des nouveautés fait la part belle aux pantomimes et pièces à grand spectacle, aux pièces en musique, qu'elles soient petites comédies ou drames<sup>95</sup>, aux « bluettes » de tout genre<sup>96</sup> et, singulièrement, en cette année 1799, aux petites pièces anecdotiques célébrant les auteurs du passé, dans lesquelles se spécialise le Vaudeville, bientôt concurrencé par d'autres théâtres. Chaulieu, Racine, Scarron, Ninon de Lenclos, mais aussi, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, Piron, Favart, Vadé, Romagnesi, et Voltaire<sup>97</sup> paraissent sur scène faisant dire au *Mercur*e que « bientôt nos théâtres seront une galerie vivante où la jeunesse viendra admirer les principales actions des hommes célèbres<sup>98</sup> ». Pour l'heure, il est pourtant moins questions de biodrames moraux ou politiques que de bluettes peignant dans leur intimité domestique des auteurs qui incarnent la légèreté et un certain esprit français d'Ancien Régime<sup>99</sup>.

Cette vogue est révélatrice du principal phénomène caractérisant le répertoire de 1799. La production théâtrale semble être entrée dans l'ère de la reproductibilité technique. En employant ce vocabulaire délibérément anachronique, il s'agit bien de souligner à quel point la création s'inscrit dans une entreprise théâtrale qui fonctionne selon la loi des séries et de la concurrence libérale. Trois pièces sur Ninon de Lenclos sont jouées cette année, reprenant les mêmes anecdotes<sup>100</sup>. Si le *Courrier* explique cette production sérielle et concurrentielle en arguant qu'il est « si difficile de donner du neuf au théâtre qu'il faut bien prendre pour tels des ouvrages qui souvent ressemblent à bien d'autres<sup>101</sup> », d'autres justifications se font entendre, qui soulignent le goût du public pour les intrigues stéréotypées et les sujets à la mode. Ainsi, à propos de la première de *La Prisonnière*, opéra en un acte, le *Mercur*e constate : « *Le Prisonnier* et *Les Deux Prisonniers*, opéras charmants, représentés sur le théâtre de l'Opéra-comique national [...], avaient obtenu le succès le plus brillant ; et il était hardi, après ces deux ouvrages, d'en annoncer un nouveau sous un titre à peu près semblable : mais cette audace n'a plus paru telle quand on a connu le nom des auteurs. Leur réputation [...] avait même attiré un concours si nombreux de spectateurs, qu'à six heures on avait peine à trouver une place<sup>102</sup> ». Il n'est pas rare de voir que tel drame, dont « le fond n'offre rien de neuf » et les moyens secondaires « sont même un peu communs » a obtenu un « succès complet<sup>103</sup> ». La valeur ne se mesure pas à

l'originalité des créations, ce que justifie encore le succès de la série des *Jocrisse*<sup>104</sup> ou la vogue des pièces présentant un acteur comique seul en scène<sup>105</sup>.

Cette loi des séries ne relève pas forcément du plagiat, mais fragilise incontestablement une position auctoriale qui avait pourtant fait l'objet de nombreuses avancées législatives dans la décennie précédente. Innombrables sont, dans les journaux, les lettres insérées d'auteurs soucieux d'affirmer la paternité de leur œuvre et usant des colonnes pour rendre publique l'existence de pièces qu'ils sentent menacées par le régime concurrentiel, la malveillance des entrepreneurs ou la désorganisation des théâtres. Certains écrivent parce qu'ils apprennent qu'une pièce portant sur le même sujet que la leur va être jouée avant sur un autre théâtre, et qu'ils craignent d'être ensuite accusés de plagiat<sup>106</sup>. D'autres s'inquiètent du fait que leur texte, accepté par un théâtre, a été perdu et, résumant son intrigue, espèrent empêcher d'autres salles d'accueillir la pièce si elle leur est soumise de manière malhonnête<sup>107</sup>. La plupart gardent l'anonymat. Il est intéressant de remarquer que la presse non seulement joue, dans ces revendications, un rôle de diffusion de l'information, mais qu'elle assume auprès de l'opinion publique le rôle d'arbitrage que la puissance étatique ne semble plus pouvoir assurer. Dans cette typologie des angoisses actoriales se révèle aussi quelque chose que confirme la discrétion des réactions à la mort de Beaumarchais. Les articles qui saluent sa carrière sont rares<sup>108</sup>, et la seule pièce jouée en sa mémoire, *Beaumarchais aux Champs-Élysées* est donnée au Théâtre des Jeunes Artistes<sup>109</sup>. Et c'est en vain que la *Décade*, toujours soucieuse du respect dû aux auteurs, réclame que l'on célèbre par « un hommage séculaire l'anniversaire de la mort de Racine le 22 avril 1699<sup>110</sup> ». L'heure n'est plus à la célébration de l'écrivain grand homme<sup>111</sup>.

Le changement de régime qui affecte la création dramatique redistribue nettement les cartes entre les divers actants de la vie théâtrale. On a déjà parlé des acteurs, devenus pour certains héros d'un drame pathétique, pour d'autres pions d'un mercato souvent cruel, et des auteurs, qui figurent généralement en pauvres hères, que le public n'appelle plus rituellement à la fin de la représentation que pour confirmer leur histrionisation. L'État, instance essentielle de la vie théâtrale sous l'Ancien Régime et dans les premières années de la Révolution, semble très effacé, sinon impuissant à réguler un monde dont il s'est désinvesti<sup>112</sup>. La presse rend compte d'un nouveau règlement du Département de la Seine pour assurer la moralité des spectacles et encadrer les entrepreneurs de spectacles<sup>113</sup>, qui est reçu dans l'indifférence générale, malgré une

nouvelle adresse publique un mois plus tard<sup>114</sup>. Ceux qui occupent désormais les colonnes et semblent régir le monde de la scène sont les entrepreneurs de spectacles, représentants d'une administration assumée comme commerciale. La presse rend compte de leurs carrières (et parfois de leurs malversations<sup>115</sup>) et ouvre ses pages à leurs querelles<sup>116</sup> et leurs stratégies publicitaires<sup>117</sup>. Se déploie ainsi le tableau d'un paysage conflictuel<sup>118</sup>, qui esquivait souvent les questions artistiques au profit d'informations administratives. À partir du mois de mars, le *Mercur*, qui s'était toujours signalé par une approche littéraire du théâtre, propose dans presque chacune de ses livraisons une rubrique « Bulletin des théâtres », consacrée à ces dessous de la vie théâtrale. Le lecteur y apprend tout sur les transactions financières et immobilières entre directeurs de spectacles<sup>119</sup>, le montant de l'impôt prélevé sur les recettes des théâtres<sup>120</sup>, l'engagement des acteurs, jusqu'aux soupçons, *pré-me too*, pesant sur certain directeur qui serait « dans la *louable* habitude de n'engager aucune actrice, qu'il n'ait d'abord jugé, *par lui - même*, si elle est en état de remplir parfaitement les rôles *passionnés* qu'il a dessein de lui confier<sup>121</sup> ». Le journal expose tout, et fait de l'opinion publique l'arbitre d'un monde dont il lui ouvre les coulisses.

Plonger dans la presse de 1799, c'est donc voir surgir un théâtre peu connu, souvent éclipsé par ce qui le précède et par ce qui le suit, et qui s'explique, dans une certaine mesure, par rapport à eux. Une mutation profonde est en cours, qui sera certes ralentie par le moment napoléonien, mais qui annonce, par bien des aspects, l'évolution du champ dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>122</sup> et jusqu'à la partition contemporaine que nous connaissons entre théâtre public et théâtre privé. Le coup d'œil est instructif et invite non seulement à réinterroger les contours de ce que nous appelons théâtre mais à envisager autrement l'histoire de cet art.

---

<sup>1</sup> *Journal de Paris* (désigné par la suite par *JP*), 18 nivôse VII (7/01/99), p. 2. Peut-être parce qu'ils sont devenus obligatoires.

<sup>2</sup> *JP*, 26 pluviôse VII (14/02/99), p. 1, *Mercur*, journal politique, littéraire et dramatique, par une société de gens de lettres (désigné par la suite par *M*), 24 pluviôse an VII (12/02/99), p. 205.

<sup>3</sup> *M*, 30 germinal an VIII, p. 211. Voir aussi *Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature* (désigné par la suite par *C*), 18 vendémiaire VIII (10/10/99), à propos des *Femmes politiques*, p. 2.

<sup>4</sup> *Décade philosophique* (désignée par la suite par *D*), 22, 10 floréal an VII (29/04/99), p. 239.

<sup>5</sup> Voir aussi, à propos d'*Adrien*, *D*, 27, 30 prairial VII (18/06/99), p. 561.

<sup>6</sup> *JP*, 19 ventôse VII (9/03/99), p. 4 ; *C*, 19 ventôse VII (9/03/99), p. 2.

<sup>7</sup> *JP*, 30 messidor VII (18/07/99), p. 3-4.

- <sup>8</sup> *D*, 12, 30 nivôse (19/01/99), p. 172-173. Voir aussi, à propos du théâtre patriotique, 34, 10 fructidor (27/08/99), p. 430.
- <sup>9</sup> *JP*, 8 thermidor VII (26/07/99), p. 4.
- <sup>10</sup> *C*, 22 brumaire VIII (13/11/99), p. 3.
- <sup>11</sup> *C*, 26 vendémiaire VIII (18/10/99), p. 2 ; *D*, 3, 30 vendémiaire VIII (22/10/99), p. 173.
- <sup>12</sup> *JP*, 16 vendémiaire VIII (8/10/99), p. 3-4.
- <sup>13</sup> *C*, 22 floréal VII (11/05/99), p. 4.
- <sup>14</sup> *JP*, 27 floréal VII (16/05/99), p. 4 ; *C*, même date, p. 2.
- <sup>15</sup> *C*, 13 floréal VII (12/05/99), p. 4.
- <sup>16</sup> *C*, 1<sup>er</sup> prairial VII (20/05/99), p. 2.
- <sup>17</sup> *C*, 5 prairial VII (25/05/99), p. 2.
- <sup>18</sup> *Ibid.*
- <sup>19</sup> *D*, 29, 20 messidor VII (8/07/99), p. 116. Seront chargés de cette mission Girodet pour la peinture, Ver-net, pour le modèle de la gravure, cette dernière étant réalisée par Bervick.
- <sup>20</sup> Paola Perazzolo, « Les « Journée[s] de Saint-Cloud » : les pièces de circonstance autour du coup d'état du 18 Brumaire », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 15 novembre 2021, consulté le 03 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rief/7902>.
- <sup>21</sup> Voir *C*, 29 vendémiaire VIII (21/10/99), p. 2 ; 5 brumaire VIII (27/10/99), p. 2 ; 6 brumaire (28/10/99), p. 2 ; 9 brumaire (31/10/99), p. 2.
- <sup>22</sup> *JP*, 24 brumaire VIII (15/11/99), p. 3.
- <sup>23</sup> *JP*, 25 brumaire VIII (16/11/99), p. 3 ; *C*, 24 brumaire (15/11/99), p. 3.
- <sup>24</sup> La *Décade* ne prend pas la peine de proposer une analyse séparée de ces pièces, qu'elle traite en bloc dans son numéro 6 du 30 brumaire VIII (21/11/99), p. 361, constatant que « de petits vaudevilles [sont] peu proportionnés à un si grand objet ».
- <sup>25</sup> À partir du 13 frimaire, selon Paola Perazzolo, art. cit.
- <sup>26</sup> Voir *C*, 26 brumaire VIII (17/11/99), p. 2.
- <sup>27</sup> *C*, 23 brumaire VIII (14/11/99), p. 2.
- <sup>28</sup> Expliquant, par exemple, que lorsqu'il s'agit de stigmatiser les intrigants on peut se passer d'intrigue dans sa pièce (*C*, 24 brumaire, 15/11/99, p. 3).
- <sup>29</sup> Voir P. Perazzolo, art. cit. et Th. Muret, *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, Paris, Amyot, 1865, t. I, p. 188 : « Le Théâtre qui avait tant célébré la République, l'enterrait gaiement en couplets ».
- <sup>30</sup> C'est ce qu'explique le journaliste de la *Décade* : « nous sommes convaincus qu'un aussi beau jour que le 19 brumaire et l'heureux changement qu'il a produit ne doivent pas ressembler aux autres époques de la Révolution, toutes chantées et célébrées tour à tour ; et qu'il faut surtout exclure avec sévérité tout ce qui peut alimenter la haine des partis. [...] Nous devenons trop grands pour n'être pas généreux et sages : les consuls veulent fortement l'oubli de toutes les dénominations injurieuses et l'affermissement des principes. [...] jouissons du triomphe et ne le souillons pas (6, 30 brumaire VIII, 21/11/99, p. 361).
- <sup>31</sup> *C*, 16 pluviôse VII (4/02/99), p. 2 ; *D*, 11, 20 nivôse VII (9/01/99), p.100.
- <sup>32</sup> *C*, 2 prairial VII (21/05/99), p. 2.
- <sup>33</sup> *C*, 9 et 10 floréal VII (28 et 29/04/99), p. 2-3 ; 10 thermidor VII (28/07/99), p. 2.
- <sup>34</sup> Anecdotes : *C*, 12 pluviôse VII (31/01/99), p. 3, 20 pluviôse (8/02/99), p. 3, 7 ventôse VII (25/02/99), p. 3, 12 ventôse (2/03/99), p. 3, 16 germinal (5/04/99), p. 2, 29 prairial VII (17/06/99), p. 2 ; *JP*, 14 pluviôse (2/02/99), p. 4, 17 pluviôse (5/02/99), p. 3 ; *M*, 20 pluviôse VII (8/02/99), p. 142. Réflexions suscitées par ces anecdotes : *C*, 16 pluviôse (4/02/99), p. 3, 17 pluviôse (5/02/99), p. 2, 18 pluviôse (6/02/99), p. 2, 22 pluviôse VII (10/02/99), p. 3 ; *JP*, 17 pluviôse (5/02/99), p. 3 ; 4 ventôse (22/02/99), p. 3.
- <sup>35</sup> La vogue des anecdotes sur la pièce est telle qu'un correspondant se croit obligé de prévenir qu'« il n'y a ni Misanthropie ni Repentir dans l'anecdote [qu'il va nous] transmettre » (*C*, 14 ventôse VII, 4/03/99, p. 3).
- <sup>36</sup> *C*, 22 ventôse VII (12/03/99), p. 2 ; 27 ventôse (17/03/99), p. 2, 6 germinal VII (26/03/99), p. 2, 27 germinal (16/04/99), p. 2 ; *JP*, 28 ventôse (18/03/99), p. 2, 7 germinal VII (27/03/99), p. 470 ; *M*, 30 ventôse an VII (20/03/99), p. 203 ; 10 germinal (30/03/99), p. 56 ; *D*, 19, 10 germinal (30/03/99), p. 43-45.
- <sup>37</sup> *JP*, 24 germinal VII (13/04/99), p. 4 ; *C*, même date, p. 2.

<sup>38</sup> *M*, 10 floréal VII (20/04/99), p. 63 ; *C*, 6 floréal VII (25/04/99), p. 2.

<sup>39</sup> *M*, 15 fructidor, p. 121.

<sup>40</sup> *C*, 15 thermidor VII (2/08/99), p. 2. Voir aussi *C*, 23 vendémiaire VIII (15/10/99), p. 3.

<sup>41</sup> *C*, 16 messidor VII (4/07/99), p. 2.

<sup>42</sup> *JP*, 17 thermidor VII (4/08/99), p. 4, *D*, 33, 30 thermidor (17/08/99), p. 371.

<sup>43</sup> *C*, 13 thermidor VII (31/07/99), p. 2, 26 thermidor (13/08/99), p. 2.

<sup>44</sup> *JP*, 29 ventôse VII (19/03/99), p. 2 ; *M*, 30 ventôse (20/03/99), p. 214.

<sup>45</sup> *JP*, 3 germinal VII (23/03/99), p. 3-4 ; *C*, 4 germinal (24/03/99), p. 2 et 28 germinal VII (17/04/99), p. 2.

<sup>46</sup> *C*, 3 germinal VII (23/03/99), p. 3. Voir aussi *D*, 20, 20 germinal (9/04/99), p. 109.

<sup>47</sup> *M*, 10 germinal (30/03/99), p. 64 ; *JP*, 5 germinal VII (25/03/99), p. 1.

<sup>48</sup> *C*, 23 germinal VII (12/04/99), p. 3.

<sup>49</sup> *C*, 5 floréal VII (24/04/99), p. 2.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Le Montansier, le Marais, la Cité-Variétés, font les frais de tels incidents (*C*, 2 floréal VII, 21/04/99, p. 2, 11 germinal VII, 31/03/99, p. 2 ; *JP*, 2 floréal VII, 21/04/99, p. 2, 29 prairial, 17/06/99, p. 3 ; *M*, 20 floréal, 9/05/99, p. 141, 30 prairial, 18/06/99, p. 214, 30 germinal, 19/04/99, p. 212, 20 thermidor, 7/08/99, p. 170).

<sup>52</sup> Dont témoignent d'autres articles demandant, par exemple, l'avancée de l'horaire des spectacles, pour permettre au public de rentrer chez lui à une heure décente et d'échapper ainsi à diverses formes de criminalité parisienne (*JP*, 13 vendémiaire VIII, 5/10/99, p. 3).

<sup>53</sup> *C*, 29 ventôse VII (19/03/99), p. 2.

<sup>54</sup> *C*, 30 ventôse VII (20/03/99), p. 2.

<sup>55</sup> *JP*, 25 floréal VII (14/05/99), p. 3-4.

<sup>56</sup> *M*, 20 germinal (9/04/99), p. 140 ; *C*, 14 germinal VII (3/04/99), p. 2.

<sup>57</sup> *JP*, 25 prairial VII (13/06/99), p. 4 ; *M*, 30 prairial (18/06/99), p. 211, 20 messidor (8/07/99), p. 131.

<sup>58</sup> *JP*, 2 germinal VII (22/03/99), p. 3, 25 floréal VII (14/05/99), p. 3-4.

<sup>59</sup> *JP*, 13 brumaire VIII (4/11/99), p. 2.

<sup>60</sup> *C*, 4 floréal VII (23/04/99), p. 2.

<sup>61</sup> La dernière, sous l'égide de Sageret, ayant rassemblé, en 1798, les troupes de l'Odéon, du Théâtre Feydeau et du Théâtre de la République.

<sup>62</sup> Même ordre pour le *Journal des théâtres de littérature et des arts* (désormais désigné par *JT*), qui est toutefois moins exhaustif, et pour le *Mercur*e lorsqu'il jette un « coup-d'œil sur tous les théâtres » (20 thermidor, 8/07/99, p. 181).

<sup>63</sup> *JT*, 1, 10 frimaire VII (30/11/98), p. 3.

<sup>64</sup> *JP*, 19 ventôse VII (9/03/99), p. 4.

<sup>65</sup> *C*, 11 pluviôse VII (30/01/99), p. 3 et 8 messidor VII (26/06/99), p. 2.

<sup>66</sup> C'est le cas du théâtre lyrique de la Rue Feydeau (*JP*, 26 pluviôse VII (14/02/99), p. 2) et du théâtre de la Cité (*C*, 11 prairial VII, 30/05/99, p. 3).

<sup>67</sup> *C*, 30 prairial VII (18/06/99), p. 3 ; *M.*, 10 messidor (28/06/99), p. 70.

<sup>68</sup> *D*, 26, 20 prairial VII (8/06/99), p. 490 : « une chose doit étonner ; c'est que le théâtre, qui ne compte guère parmi ses premiers talents que des acteurs déjà plus ou moins anciens, ne voie pas s'en former de nouveaux, surtout dans la tragédie ».

<sup>69</sup> *C*, 17 floréal VII (6/05/99), p. 2.

<sup>70</sup> *C*, 6 pluviôse VII (25/01/99), p. 2, 21 pluviôse VII (9/02/99), p. 2.

<sup>71</sup> *C*, 7 messidor VII (25/06/99), p. 2.

<sup>72</sup> *C*, 11 prairial VII (30/05/99), p. 2.

<sup>73</sup> *C*, 15 messidor VII (3/07/99), p. 3, 5 frimaire VIII (26/11/99), p. 2, 24 frimaire (15/12/99), p. 3, 6 nivôse VIII (27/12/99) (12/02/99), p. 2.

<sup>74</sup> *JP*, 16 messidor VII (4/07/99), p. 1.

<sup>75</sup> *JP*, 9 pluviôse VII (28/01/99), p. 3.

<sup>76</sup> *C*, 16 pluviôse VII (4/02/99), p. 2, 24 pluviôse VII (12/02/99), p. 3, 29 floréal VII (18/05/99), p. 2, 11 prairial VII (30/05/99), p. 2, 12 prairial (31/05/99), p. 2 ; *JP*, 1<sup>er</sup> prairial VII (20/05/99), p. 2-3 ; *M*, 30

germinal VII (19/04/99), p. 213, 10 prairial (29/05/99), p. 64, 20 prairial (8/06/99), p. 129. *La Décade philosophique* semble mieux informée à propos de la réunion du Théâtre de la République, mais cultive le mystère : « On se borne à désirer que les obstacles soient bientôt levés, et qu'une nouvelle organisation assure à la fois son existence et sa durée. Les moyens sont si faciles : par quelle fatalité prend-on presque toujours la mauvaise route ? je le dirais bien ; mais il n'est pas temps et ce n'est pas mon affaire » (14, 20 pluviôse, 12/02/99, p. 307). Voir aussi n°15, 30 pluviôse (18/02/99), p. 368-369.

<sup>77</sup> *M*, 10 germinal VII (30/03/99), p. 67-69 ; *JP*, 8 germinal VII (28/03/99), p. 2 ; *C*, 9 germinal (29/03/99), p. 3, 11 prairial VII (30/05/99), p. 2.

<sup>78</sup> *JP*, 17 prairial VII (5/06/99), p. 3.

<sup>79</sup> *M*, 20 prairial VII (8/06/99), p. 129.

<sup>80</sup> *JP*, 13 prairial VII (1/06/99), p. 4.

<sup>81</sup> *JP*, 6 vendémiaire VIII (28/09/99), p. 2.

<sup>82</sup> Voir *D*, 16, 10 ventôse VII (28/02/99) : « Nul théâtre ne paraît sentir mieux combien son sort et ses succès tiennent aux nouveautés : elles s'y succèdent avec une rapidité qui, en développant coup sur coup toutes les ressources de l'esprit et de la gaieté française, pourrait néanmoins finir par blaser le public sur ce genre. [...]. Nous n'y sommes pas encore » (p. 429).

<sup>83</sup> *JT*, 1, 10 frimaire VII (30/11/98).

<sup>84</sup> *JP*, 2 ventôse VII (20/02/99), p. 2.

<sup>85</sup> *C*, 16 germinal VII (5/04/99), p. 2.

<sup>86</sup> *JP*, 18 germinal VII (7/04/99), p. 4.

<sup>87</sup> *C*, 8 ventôse VII (26/02/99), p. 2, 4 nivôse VIII (25/12/99), p. 3 ; *M*, 13 pluviôse VII (1/02/99), p. 129, 15 fructidor an VII (1/09/99), p. 118.

<sup>88</sup> *M*, Prospectus, janvier 1799, p. 3. Ces théâtres sont d'ailleurs parfois fondés à représenter le répertoire : voir *M*, 30 floréal VII (19/05/99), p. 208 et *JT*, 1, 10 frimaire VII (30/11/98).

<sup>89</sup> *C*, 24 messidor VII (12/07/99), p. 2.

<sup>90</sup> *Almanach des spectacles de Paris ou calendrier historique et chronologique des théâtres*, pour l'an IX, Paris, Duchesne, p. 44.

<sup>91</sup> *C*, 8 thermidor VII (26/07/99), p. 2.

<sup>92</sup> *M*, 1<sup>er</sup> ventôse VII (19/02/99), p. 63-65.

<sup>93</sup> *M*, 20 ventôse VII (10/03/99), p. 131-132.

<sup>94</sup> *D*, 36, 30 fructidor VII (16/09/99), p. 553-554.

<sup>95</sup> *JP*, 26 vendémiaire VIII (18/10/99), p. 2.

<sup>96</sup> Le mot revient presque quotidiennement dans le *Courrier* et souvent dans la *Décade*, qui constate que le théâtre en est fertile (14, 20 pluviôse, 8/02/99, p. 306).

<sup>97</sup> *C*, 2 ventôse VII (20/02/99), p. 2 ; *JP*, 21 thermidor VII (8/08/99), p. 1, 16 fructidor (2/09/99), p. 2, 19 fructidor (5/09/99), p. 4, 25 fructidor (11/09/99), p. 4 ; *C*, 4 floréal VII (23/04/99), p. 2 ; *M*, 20 fructidor VII (6/09/99), p. 177.

<sup>98</sup> *M*, 20 fructidor VII (6/09/99), p. 177.

<sup>99</sup> À tel point que Voltaire semble un peu déplacé dans cette galerie. Pour la *Décade* : « ce personnage est un peu grand pour un si petit théâtre » (16, 10 ventôse, 28/02/99, p. 429).

<sup>100</sup> *JP*, 16 fructidor (2/09/99), p. 2. Au Vaudeville, aux Troubadours et au Théâtre Montansier.

<sup>101</sup> *C*, 2 messidor VII (20/06/99), p. 2.

<sup>102</sup> *M*, 30 fructidor VII (16/09/99), p. 270. Les journaux soulignent régulièrement les ressemblances entre les pièces. Voir *M*, 20 pluviôse (8/02/99), p. 123-124, 25 fructidor VII (11/09/99), p. 221, 30 fructidor (16/09/99), p. 273 ; *D*, 14, 20 pluviôse (8/02/99), p. 306 (*Le Rêve* est « un réchauffé des *Deux Tuteurs*, de *La Fausse Magie*, de l'*Opéra-Comique* »), 10 Floréal (29/04/99), p. 239-240. Sur ce phénomène, voir encore *C*, 5<sup>e</sup> jour complémentaire an VII (21/09/99), p. 4 : « Depuis que le théâtre est à peu-près devenu la bibliothèque des romans, il arrive que plusieurs auteurs, puisant tout à leur aise dans cette mine féconde, le même sujet se trouve souvent mis en pièce par plusieurs à-la-fois. Alors lettres des uns et des autres pour se défendre de plagiat, lesquelles vous avez la complaisance de publier dans votre feuille ». Ce que confirme la *Décade* (8, 20 frimaire VIII, 11/12/99, p. 487) : « Les vingt théâtres de Paris remplissent les

feuilles quotidiennes de réclamations tendant à revendiquer la primauté de conception pour des sujets qu'aucun des réclamants n'a pourtant inventé ».

<sup>103</sup> *JP*, 16 fructidor (2/09/99), p. 4.

<sup>104</sup> *M*, 15 thermidor VII (2/08/99), p. 130.

<sup>105</sup> *C*, 23 ventôse VII (13/03/99), p. 2 : « Encore un *Gilles tout seul* ! quelle manie ! *Arlequin tout seul*, *Gilles tout seul*, *Jocrisse presque seul* ».

<sup>106</sup> *C*, 1<sup>er</sup> fructidor VII (18/08/99), p. 3, 6<sup>e</sup> jour complémentaire an VII (22/09/99), p. 2, 18 brumaire VIII (9/11/99), p. 2-3.

<sup>107</sup> *JP*, 29 floréal VII (18/05/99), p. 2, 15 messidor VII (3/07/99), p. 4 ; *C*, 27 germinal VII (16/04/99), p. 3.

<sup>108</sup> La *Décade* n'accorde pas même à cette nouvelle la première place de sa rubrique « Variétés » (25, 10 prairial VII, 29/05/99, p. 439-440).

<sup>109</sup> *C*, 12 prairial VII (31/05/99), p. 4

<sup>110</sup> *D*, 17, 20 ventôse (10/03/99), p. 493.

<sup>111</sup> La posture auctoriale, pour sa part, relève d'un traitement presque systématiquement comique. Finie l'époque de l'auteur roi. Les auteurs vont généralement par deux, cultivent l'anonymat, de crainte de la chute, et le rituel de célébrations que constitue l'appel de l'auteur sur scène inventé pour un Voltaire perd toute valeur par sa reproduction systématique.

<sup>112</sup> C'est ce que montre Odile Krakovitch dans « La foule des théâtres parisiens sous le directoire ou de la difficulté de gérer l'opinion publique », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, « Les foules au XIX<sup>e</sup> siècle », 1998, 17, p. 21-41.

<sup>113</sup> *M*, 18 pluviôse (6/02/99), p. 136.

<sup>114</sup> *M*, 30 ventôse VII (20/03/99), p. 212.

<sup>115</sup> *M*, 10 germinal (30/03/99), p. 60.

<sup>116</sup> *C*, 7 pluviôse VII (26/01/99), p. 3, 16 pluviôse VII (4/02/99), p. 2, 19 pluviôse VII (7/02/99), p. 2 ; *JP*, 19 pluviôse VII (7/02/99), p. 4.

<sup>117</sup> Voir notamment la manière dont Sageret écrit systématiquement aux journaux et obtient des comptes rendus de son mémoire justificatif (*JP*, 4 fructidor VII, 21/08/99, p. 4, 10 frimaire, 1/12/99, p. 5, 18 frimaire, 9/12/99, p. 4, 22 frimaire VIII, 13/12/99, p. 3).

<sup>118</sup> Qu'un lecteur, nommé Armand Charlemagne, propose de pacifier en créant un bureau d'agents pour les auteurs dramatiques, qui épargnerait à des derniers les négociations avec les entrepreneurs et les acteurs ; ce nouveau métier serait selon lui « la plus innocente et en même temps la plus utile des quinze ou vingt manières de vivre de l'esprit des autres » (*C*, 9 fructidor VII, 26/08/99, p. 2-3).

<sup>119</sup> *C*, 5 pluviôse VII (24/01/99), p. 3 ; *M*, 20 ventôse (10/03/99), p. 130, 30 ventôse (20/03/99), p. 205.

<sup>120</sup> *M*, 20 ventôse (10/03/99), p. 130

<sup>121</sup> *M*, 10 germinal, (30/03/99) p. 62.

<sup>122</sup> Voir O. Krakovitch, art. cit., p. 21.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

## **Des feuillets de Geoffroy au *Cours de littérature dramatique* (1800-1825)**

Thibaut Julian

### **Per citare l'articolo**

Thibaut JULIAN, « Des feuillets de Geoffroy au Cours de littérature dramatique (1800-1825) », *Publifarum*, 37, 2022, p. 180-194.

### Résumé

Le propos analyse la métamorphose éditoriale des « feuilletons » dramatiques du célèbre critique Julien-Louis Geoffroy destinés au *Journal des Débats/Journal de l'Empire* de 1800 à 1814, puis rassemblés partiellement dans le *Cours de littérature dramatique* paru en 1819 (édition complétée en 1825). Ce « recueil par ordre des matières » offre un riche témoignage concernant le jeu, l'évolution des genres et des sujets mis en scène sous la période napoléonienne, ainsi qu'un palimpseste de références où le lecteur a pu, dès la Restauration, embrasser diverses époques – de l'Antiquité érudite à l'Empire, en passant par le Grand Siècle, celui des Lumières et la Révolution honnie par ce témoin conservateur, capable néanmoins d'accueillir la nouveauté de son temps.

### Abstract

This paper analyzes the editorial shift from the theatrical “feuilletons” by Julien-Louis Geoffroy, the famous dramatic critic, which were issued in the *Journal des Débats/Journal de l'Empire* between 1800 and 1814, to the *Cours de littérature dramatique*, a collection of most of his reviews published after his death, in 1819 (first edition) then 1825. This anthology gives a glimpse into the evolutions of play-acting, dramatic genres and topics during the Napoleonic era. It reads like a palimpsest of plays through which the reader, from the Restoration onwards, could access a wide range of knowledge from the Ancients to Geoffroy's time, including the Enlightenment and the French Revolution that he despised and debunked as a conservative, although he could also appreciate contemporary plays and trends.

Julien-Louis Geoffroy (1743-1814) a marqué l'histoire du théâtre et de la critique dramatique: en 1850, Sainte-Beuve lui décerne le brevet de « créateur du feuilleton des théâtres » (cité par FAZIO 2020: 346). Cet érudit de l'Ancien Régime, résolument conservateur et contre-révolutionnaire, formé chez les Jésuites et devenu professeur de rhétorique aux collèges de Navarre et Mazarin jusqu'en 1791, que tout range donc dans le camp des « Anciens », est paradoxalement la première incarnation du critique théâtral moderne- entendons par là une figure durablement autorisée et reconnue comme légitime dans un espace culturel démocratisé, que préfigure Grimod de la Reynière dans *Le Censeur dramatique* sous le Directoire. Souvent caricaturé et attaqué, redouté voire admiré, mais toujours attendu et entendu par les amateurs de théâtre, Geoffroy est devenu une « vedette » de la vie théâtrale parisienne à l'époque

napoléonienne, lui qui, à soixante ans passés, dressait le 15 juillet 1806 son autoportrait dans le *Journal de l'Empire* auquel il collabora de 1800 à 1814, l'année de sa mort :

Mes idées étant diamétralement opposées à toutes les idées à la mode, il fallait lutter inutilement contre le torrent de l'enthousiasme (...); et depuis six ans que je parle au public dans le *Journal de l'Empire*, je n'ai point eu d'autre but que de guérir les plaies que l'anarchie a dû faire au bon goût et à la raison, et de ramener la nation française à des idées plus saines. (...) Je ne cesse de combattre la fausse philosophie, c'est-à-dire l'impiété et l'anarchie, auxquelles j'attribue tous nos maux et les funestes progrès de l'immoralité<sup>1</sup>.

Son parcours journalistique, commencé à *L'Année littéraire* dont il prit la direction en 1776 à la suite de Fréron, poursuivi au début de la Révolution à *L'Ami du Roi* puis interrompu entre 1792 et 1800, comme ses principes, tant politiques que poétiques, ont été retracés dans l'étude monographique que lui a consacrée Charles-Marc Des Granges à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle- époque où de grandes plumes comme Théophile Gautier, Jules Janin, Jules Lemaître ou Francisque Sarcey exercèrent dans le sillage de Geoffroy un magistère sur le monde des spectacles par les feuilletons dont ils eurent la responsabilité de longues années durant, assurant en grande partie le succès du journal qui les accueillait (LAPLACE-CLAVERIE, LEDDA & NAUGRETTE 2008: 28-32). Ce magistère de Geoffroy sur la vie théâtrale du Consulat et de l'Empire tient d'une part à la *distinction* de sa culture littéraire (contrastant avec les nouveaux venus de la Révolution parmi le public populaire ou des parvenus), à ses partis pris antivoltairiens tranchés, ainsi qu'au marché de la presse au début du XIX<sup>e</sup> siècle. «L'époque où le sceptre de la critique fut remis dans les mains de Geoffroy était favorable au développement de son talent, et lui permettait d'exercer une influence sur tous nos grands théâtres», note Etienne Gosse<sup>2</sup>. De même que Napoléon limita, par les décrets de 1806 et 1807, le nombre de salles de spectacles à huit théâtres dans Paris, la presse se vit aussi considérablement entravée: en 1811 ne restaient que quatre journaux autorisés, dont le *Journal de l'Empire* qui comptait 8150 abonnés sur un total de 18 700 d'après le décompte de Maurice Descotes (FAZIO 2020: 342-343, d'après DESCOTES 1980: 185). Notre propos vise moins à retracer à nouveau frais le tableau des vues poétiques et la chronique des polémiques qui opposèrent Geoffroy à ses contemporains (qu'ils soient comédiens, auteurs, libellistes ou simples amateurs de théâtre), que de présenter une œuvre dont il peut être tenu pour l'auteur mais non pas le concepteur ni l'éditeur, puisqu'il s'agit d'un recueil posthume recomposant de manière encyclopédique et

chronologique des morceaux choisis de ses articles de presse, publiés tous les deux ou trois jours en moyenne au “rez-de-chaussée” du quotidien conservateur *Le Journal des Débats*, renommé *Journal de l’Empire* après le sacre de Napoléon. Ces chroniques ont donc été rassemblées par d’autres mains pour abonder une anthologie méthodique publiée à Paris chez Pierre Blanchard, sous le titre imposant de *Cours de littérature dramatique ou Recueil par ordre de matière des feuilletons de Geoffroy*. La première édition de 1819 en cinq volumes fut suivie d’une seconde édition «considérablement augmentée» en six volumes, en 1825. Quelle est la portée et la signification de ce geste éditorial, à un moment où le cadre politique et dramatique a changé par rapport à l’époque napoléonienne et où beaucoup de pièces et d’acteurs évoqués, qu’ils soient auteurs, comédiens ou spectateurs, ont quitté la scène, voire ce monde? La présentation de la structure et des choix éditoriaux du recueil livre un aperçu du répertoire désormais «classique» ou canonique, mais aussi des pièces et auteurs contemporains du tournant du siècle, ce qui permet d’historiciser l’héritage du répertoire théâtral de la Révolution française et de l’Empire à partir de leur trace sous la Restauration.

## 1. Une métamorphose éditoriale

Les éditeurs du *Cours de littérature dramatique* ont pris la peine de légitimer leur geste dans la «Préface» de la première édition et l’«Avertissement» de la seconde, en avançant plusieurs raisons telles que la qualité du style et la pertinence des avis justifiés de Geoffroy, de même que l’ouverture du spectre générique qu’il couvrait (alliant les maîtres du siècle de Louis XIV et les auteurs contemporains de nouveautés), de sorte que cette lecture est dite «utile à la littérature et propre à ramener en France, l’étude des bons modèles négligée depuis plusieurs années<sup>3</sup>». Fait notable: le rédacteur de l’élogieuse «Notice sur la vie et les écrits de Geoffroy» dans le premier volume de 1825 est Etienne Gosse (1772-1834), auteur de théâtre et journaliste libéral antimonar-chiste, fondateur du *Miroir des spectacles* et de *La Pandore* au début des années 1820; le paradoxe de cet éloge en dépit des divergences idéologiques entre les deux hommes n’est qu’apparent si l’on observe que les libéraux étaient alors plus proches du classicisme littéraire que les romantiques ultraroyalistes (VIALA 2017: 67-73). Toujours est-il que l’avertissement de la seconde édition légitime la publication de ces critiques de presse réunies:

Les feuilletons de Geoffroy avaient obtenu un succès si prodigieux, et avaient même exercé une telle influence sur la littérature, qu'il eût été dommage de les laisser tomber dans l'oubli: c'eût été une véritable perte; car ils contiennent ce qu'il y a de mieux pensé sur notre théâtre, et présentent en même temps un livre aussi agréable qu'instructif. Quelques personnes, qui, dans le temps, les avaient lus avec la légèreté que l'on met à parcourir un journal, ont pu croire qu'ils n'avaient que cet intérêt du moment que l'on trouve ordinairement dans les feuilles périodiques; elles se sont trompées: Geoffroy, devenu journaliste, écrivait chaque jour et semblait écrire à la hâte; mais ses études étaient faites d'avance, et il disait avec facilité, et dans l'instant commandé, ce qu'il savait depuis longtemps et ce qui avait fait l'objet principal de ses méditations littéraires. Aussi ses feuilletons réunis forment-ils un véritable *Cours de littérature dramatique*, et peut-être le meilleur que nous ayons dans notre langue; c'est même la persuasion où nous sommes à ce sujet, qui nous a engagé à choisir le titre sous lequel nous avons publié ce recueil. Geoffroy a, pendant quatorze années, rédigé ses feuilletons; et, pendant cet espace de temps, il a vu passer sous ses yeux presque toutes les pièces que leur mérite a sauvées de l'oubli et qui font la gloire de notre théâtre; il a donc eu occasion de parler de tous nos poètes dramatiques, de tous nos chefs-d'œuvre, et de traiter de toutes les parties de l'art. Son travail, nous l'osons dire, est complet. Plus ce recueil sera connu, plus il sera apprécié; il tiendra sa place dans les bibliothèques les mieux composées, après le *Cours de littérature* de La Harpe; le jeune homme qui veut cultiver les lettres aura besoin de l'étudier, et l'homme fait, qui a profité à l'école de nos meilleurs critiques, le lira encore avec fruit et surtout avec plaisir<sup>4</sup>.

La mention du *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* de La Harpe, paru pour la première fois en 1799 et qui eut plusieurs rééditions attestant son succès (dont une cette même année 1825 chez Depelafol), place l'anthologie de Geoffroy classée par genres et par auteurs dans la vague naissante de l'histoire littéraire, caractéristique du «passage des Belles Lettres à la littérature» (DELON 1990). Ce tournant se signale par la parution rapprochée du *Lycée* de La Harpe, *De la littérature* de Mme de Staël (1800), du *Tableau historique sur l'état et les progrès de la littérature depuis 1789* de Marie-Joseph Chénier (commandé par l'Empereur en 1807 et publié en 1815) ainsi que du *Cours analytique de littérature générale* de Lemercier en 1817, et d'autres ouvrages faisant sous l'Empire le bilan du XVIII<sup>e</sup> siècle (Jay, Victorin Fabre, Barante, etc.). En outre, le titre retenu par les éditeurs des feuilletons de Geoffroy rappelle le *Cours de littérature dramatique* d'August Wilhelm Schlegel, traduit en français en 1813. L'époque est propice aux bilans et aux réflexions poético-critiques, opposant les tenants de la tradition académique et les partisans du renouveau. Le théâtre de l'Empire se situe en effet «entre deux révolutions» (FRANTZ 2004), et Geoffroy, relu *a posteriori*, permet de mesurer les crispations suscitées par ces changements encore en germe entre 1800 et 1815.

Contrairement à ces autres essais construits d'un bloc par leur auteur, l'œuvre de Geoffroy est un assemblage de fragments épars (ce qui les rapproche davantage des «cours» publiés par La Harpe ou Lemercier après leur tenue au Lycée et à l'Athénée), qui présentent néanmoins une logique d'ensemble et une cohérence, malgré la perte de l'inscription dans l'actualité politique et culturelle que seule la consultation du journal quotidien peut restituer. L'acte de lecture est donc nécessairement transformé: à la logique horizontale dynamique du feuilleton suivant la programmation théâtrale au fil des jours, s'est substituée, malgré la présence des dates, une logique verticale et hiératique de tableau comparatif par auteur et par institution. Le feuilleton constituait «le premier espace médiatique du journal», un «espace de la connivence, (...) de la polémique, (...) de la série et (...) de l'invention générique» (THÉRENTY 2007: 69). Selon Olivier Bara, son passage en recueil «parachève la métamorphose des jugements du jour en monument du bon goût théâtral»:

Le livre-monument rétablit définitivement des hiérarchies esthétiques mises à mal par la périodicité rapide et la structure du feuilleton, ainsi arraché à sa temporalité. Ce *Cours de littérature dramatique* déforme rétrospectivement notre perception des feuilletons au bas de numéros du *Journal des Débats*: il établit une continuité et un ordre absents de la production périodique beaucoup plus ouverte à la variété des matières et des tons. (BARA 2008 : 167-169)

C'est aussi un hommage paradoxal rendu à la politique culturelle impériale, dans la mesure où le plan du recueil est homologue à la structuration de la vie théâtrale régie par les décrets napoléoniens, ayant rétabli une hiérarchie esthétique de la valeur, qui avait été nivelée par la démocratisation due à la loi sur la liberté des théâtres en vigueur depuis janvier 1791.

## 2. Structure et composantes du répertoire archivé

Sélection non exhaustive d'articles recomposés, patchwork thématique et générique, le *Cours de littérature dramatique* de Geoffroy offre au lecteur un feuilletage temporel des pièces jouées sous le Consulat et l'Empire sur l'ensemble des théâtres parisiens, selon une part variable. Plus de 60% des articles (soit 350<sup>5</sup>) portent sur des auteurs ou des pièces de l'Ancien Régime encore à l'affiche, contre un peu moins de 40% (222) concernant des œuvres plus récentes, postérieures à 1789, voire des nouveautés que le critique découvre comme tout spectateur la veille de livrer ses premières impressions.

Le sommaire des six volumes de la seconde édition réfléchit une hiérarchie des lieux théâtraux, en consacrant au Théâtre-Français les quatre premiers volumes (les auteurs patrimoniaux, classiques, sont au lever de rideau), tandis que le 5<sup>e</sup> est destiné aux autres grands théâtres officiels (Odéon, Opéra, Opéra-Comique et Opéra Buffa), et le dernier aux salles secondaires des Boulevards- mais il se clôt par un retour vers les grands noms de la vie culturelle, à travers l'analyse du jeu des comédiennes et comédiens anciens ou débutants au Français, puis intègre les polémiques littéraires dans lesquelles Geoffroy s'engagea, ainsi que les essais «Sur l'instruction publique» et les «Commentaires sur Racine» (publiés indépendamment du corpus de presse par leur auteur quelques années plus tôt).

La traduction du plan de l'ouvrage en données quantifiées et la ventilation des notices sont révélatrices de cette hiérarchie du «goût», sachant que chaque tome fournit une masse équivalente de près de 450 pages. Le premier volume ne porte que sur cinq auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, dominés à près de 90% par Corneille (avec 60 articles pour 10 pièces) et Molière (43 articles pour 16 pièces); le deuxième comprend 18 auteurs ayant composé jusqu'aux années 1760 environ, et s'ouvre avec Racine (45 notices pour 10 pièces, soit 38% du volume); le troisième étire encore le nombre d'auteurs (33), ayant tous commencé leur carrière avant la Révolution— ce 3<sup>e</sup> tome est dominé par la figure de Voltaire, qui l'ouvre, occupant 43% du volume (50 articles pour 14 pièces retenues); quant au 4<sup>e</sup> volume, il se concentre principalement sur 33 auteurs de la nouvelle génération, dont la carrière a connu une accélération (comme pour Ducis) ou une éclosion après 1789. Au total, concernant le répertoire du Théâtre-Français durant la période napoléonienne, ce sont 218 auteurs et près de 450 articles (ou extraits de feuillets) qui sont réunis, de sorte que le total consacré à la Comédie-Française équivaut à 75% des comptes rendus sélectionnés.

Que reste-t-il dans le quart restant, occupant les deux derniers tomes? Le 5<sup>e</sup> compte, dans l'ordre suivant, 13 auteurs pour 27 pièces parmi le répertoire de l'Odéon (devenu annexe du Théâtre-Français puis Théâtre de l'Impératrice), 17 auteurs pour 31 pièces de l'Opéra, ainsi que 10 compositeurs (soit 28 pièces) affiliés à l'Opéra-Comique, et 5 autres (pour 7 pièces) à l'Opéra Buffa. La logique administrative des répertoire et des institutions prévaut sur l'identité des auteurs, car certains, qui ont été joués sur plusieurs scènes, bénéficient d'une entrée relative dans différentes sections (c'est le cas par exemple de Picard, Etienne, Andrieux ou Alexandre Duval). En outre, il est

intéressant de voir que pour les genres lyriques, c'est le compositeur qui prévaut sur le librettiste (le nom de ce dernier est absent dans le corps de l'ouvrage mais revient dans la table des matières entre parenthèses). Enfin, le 6<sup>e</sup> volume place en queue de comète les théâtres secondaires des Boulevards (soit 10% des notices sur l'ensemble), selon une logique qui invisibilise les auteurs, car seules les salles servent de titre de gondole: le Vaudeville (12 notices), les Variétés (6), le théâtre de la Gaîté (4), l'Ambigu-comique (3), le théâtre des Jeunes artistes (2), la Porte Saint-Martin (8), le Cirque Olympique (4), les Danseurs de corde (5), sans oublier le spectacle de M. Pierre en fermeture de ban. Le graphique suivant présente cette diversité des auteurs contemporains, nouveaux venus depuis la Révolution, classés en fonction du nombre d'articles qui leur est nommément consacré dans le recueil :

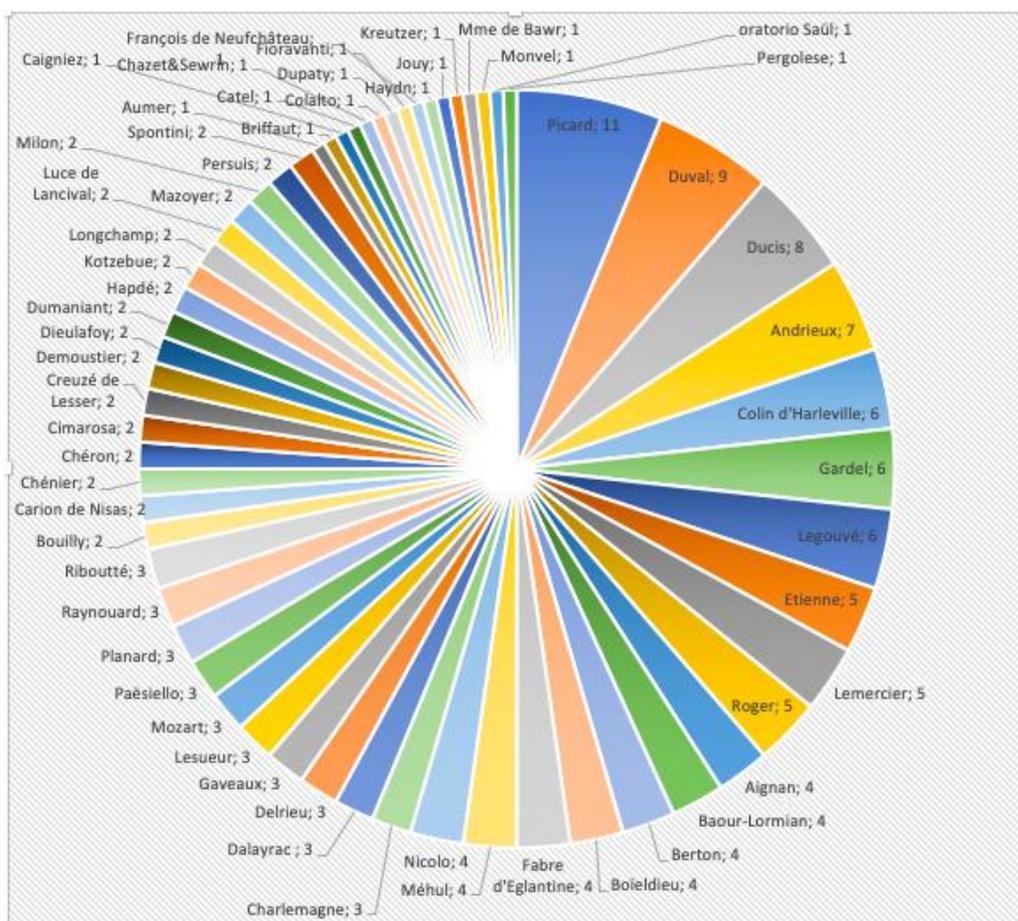


Figure 1. Auteurs contemporains classés par nombre de notices

### 3. Le poids de l'Histoire

Outre cette répartition éloquente des auteurs et des œuvres, reflet indirect et un peu déformant des succès de l'ère napoléonienne soumis ici à un double filtre (la sélection de Geoffroy d'une part, et d'autre part celle des éditeurs du *Cours* plus tard), il convient d'approfondir l'intérêt historique que présente le geste d'archivage de ces comptes rendus de presse, en revenant sur la poétique et l'idéologie du «Père Feuilleton».

Nul ne sera surpris de trouver dans nombre de passages des piques hostiles à la Révolution et aux valeurs du camp philosophique. Ces attaques émaillent les comptes rendus et, la Révolution constituant un traumatisme pour le critique qui avait dû se cacher dans un village près de Paris entre 1792 et 1796, elles débordent la sphère des seules représentations de pièces ou d'auteurs «révolutionnaires» (ou perçus comme des précurseurs en raison de leur immoralité, selon Geoffroy, comme Voltaire). Nous trouvons par exemple, au sujet de l'opéra *Dardanus* de Sacchini et Guillard, contemporain du *Mariage de Figaro* (1784), tel jugement analogique inattendu, en exorde d'un compte rendu livré le 5 décembre 1800 :

Avant de s'égorger pour des opinions politiques, on se battait en France pour des chansons; les enthousiastes de la période italienne et les amateurs de la grande expression musicale s'anathémisaient réciproquement avec la même fureur qu'on vit bientôt éclater entre les patriotes et les aristocrates. Piccini et Gluck étaient les précurseurs de Mi-rabeau et de Maury<sup>6</sup>.

Ailleurs, au sujet de la tragédie *Gabrielle de Vergy* de Belloy (1771) dans laquelle l'héroïne découvre au fond d'un vase le cœur de son amant, Geoffroy commente l'usure de l'horreur face au dénouement et y voit un symptôme de la banalisation de la violence durant la Révolution:

Autrefois les femmes s'évanouissaient au bruit des convulsions et des hoquets de Gabrielle; aujourd'hui cette abominable farce n'agit plus sur leurs nerfs: elles soutiennent avec intrépidité une scène aussi atroce; elles conservent même assez de sang-froid pour applaudir aux cris affreux, aux contorsions horribles de l'actrice. Il ne faut pas en être surpris; ces raffinements effroyables de vengeance et de barbarie ont été les jeux de la révolution: les cœurs se sont endurcis par une malheureuse familiarité avec les crimes les plus capables d'épouvanter la nature<sup>7</sup>.

Toutefois, Geoffroy rejoint par moments la vulgate révolutionnaire, partageant avec les républicains l'idée que le théâtre est devenu une «école du peuple» (BOURDIN 2017). Le 31 décembre 1802, rendant compte de *La Petite École des pères*, comédie

d'Étienne et Nanteuil jouée à l'Odéon, il soutient qu'«on peut regarder les musées, les athénées, et surtout les théâtres, comme des espèces de collèges pour tous les gens du monde», prenant alors le contrepied de la critique de Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* (1758), et tombant d'accord au contraire avec le Diderot des *Entretiens sur le Fils naturel* :

On se réunit au spectacle, comme on se rassemblait au sermon; les enfants, les jeunes gens des deux sexes vont aujourd'hui s'instruire où l'on croyait autrefois qu'ils ne pouvaient que se corrompre; et ces mêmes comédiens, qu'un préjugé, peut-être injuste, éloignait de la société, en sont devenus les précepteurs et les prédicateurs<sup>8</sup>.

Si ce constat ne traduit nullement une adhésion idéologique au républicanisme ni de l'estime pour la valeur esthétique de ces pièces prisées par le peuple, Geoffroy a pris acte de l'évolution sociale et des pratiques culturelles, percevant la mission politique attribuée au théâtre- même s'il déplore les effets qu'il juge nocifs, ou les principes qu'il juge viciés dans certaines pièces, jusqu'à ce que le «sauveur» Napoléon rétablisse de l'ordre et de la raison, comme il l'écrit par exemple en passant en revue l'œuvre tragique de Marie-Joseph Chénier<sup>9</sup> en réponse à sa satire des *Nouveaux Saints* (qui visait notamment Geoffroy avec Chateaubriand, Mme de Genlis ou Fontanes, pour prendre la défense de Voltaire<sup>10</sup>). Si ce dernier constitue l'une des principales cibles de son acrimonie, Geoffroy sait néanmoins reconnaître les mérites poétiques de l'auteur de *Zaire*, fût-ce par contraste pour dévaloriser un auteur plus récent jugé inférieur au «Patriarche», tel Ducis avec son *Othello* de 1792<sup>11</sup>.

Les jugements de Geoffroy, dont on trouvera un panorama plus détaillé dans l'ouvrage de Des Granges, ont donc une étendue plus large que la seule pièce qu'ils ciblent dans tel compte rendu. L'auteur motive ses jugements en opérant d'habiles comparaisons entre les œuvres, le passé et le présent, à plus ou moins grande échelle temporelle- c'est ce qui fait que leur lecture dépasse le contexte précis du spectacle dont il est question. D'une manière générale, en effet, l'auteur se montre critique envers les grands genres de son temps au Théâtre-Français, dont il déplore la «décadence» du goût. Son rejet des comédies biographiques, en particulier, alors fort à la mode et faciles à brocher sans trop d'imagination, est patent, mais il correspond à une lassitude assez répandue à la même époque sous la plume de nombreux autres critiques dans la presse. Geoffroy déclare dans le numéro du 8 juin 1805, après avoir vu *Madame de Sévigné* de Bouilly:

Je suis loin d'approuver ce nouveau genre de drames historiques qu'on voudrait introduire; il me paraît aussi mauvais que celui des romans historiques. Ce mélange est une vieille corruption: l'histoire gâte le roman, et le roman gâte encore plus l'histoire. Que les poètes comiques imaginent des personnages et des caractères, et laissent en paix les grands hommes et les femmes célèbres du passé: ce n'est point le siècle passé qu'ils ont à peindre, c'est le siècle présent<sup>12</sup>.

Mais n'allons pas conclure qu'il méprise les spectacles plus populaires des salles secondaires. Simplement, il exerce une critique plus aiguë envers les œuvres qui concernent la vitrine de la culture nationale, justifiant la hiérarchie des institutions dramatiques: «Le Théâtre-Français est un théâtre classique; on n'y doit rire et pleurer que dans les règles; là, un succès obtenu contre les principes est pour la littérature une calamité publique», écrit-il le 18 septembre 1800, se montrant par contraste bien plus indulgent envers l'Opéra-Comique, car «Les théâtres où la musique se marie avec la poésie sont le pays des fées; on y cherche d'agréables illusions. Un opéra-comique est à un drame régulier ce qu'un conte des *Mille est une Nuits* est à un poème épique<sup>13</sup>.» Souplesse et bienveillance aussi envers les théâtres secondaires des Boulevards, sans risque pour la morale ou le bon goût, face auxquels Geoffroy se positionne non en Aristarque mais plutôt en sociologue ou historien des pratiques culturelles:

Ceux qui me blâment de parler des petits théâtres oublient que je n'en parle qu'en observateur, en historien, jamais en critique. Ce serait un ridicule de prétendre en faire l'éloge ou la censure, sous le rapport littéraire: ce sont des spectacles d'optique, de mécanique et d'industrie mimique, absolument étrangers à l'art du théâtre proprement dit (...). On s'y amuse sans prétention, sans réfléchir sur son plaisir, sans aucun retour vers la raison ou la littérature: on trouve qu'il en coûte trop cher pour s'ennuyer ailleurs dans toutes les règles de l'art<sup>14</sup>.

D'où l'accueil favorable, mais non dépourvu d'arrière-pensée critique par contraste, qu'il réserve au mélodrame, alors encouragé par Napoléon et constituant «la seule tragédie populaire qui convînt à notre époque», selon le mot de Nodier<sup>15</sup>. (THOMASSEAU 1974 ; MARTIN 2017: 100). *La Femme à deux maris* de Pixérécourt, créé à l'Ambigu-Comique et rapporté par Geoffroy dans le *Journal des Débats* du 17 janvier 1803, s'ouvre par cette célébration sans ironie qui recèle de l'amertume envers le déclin de la tragédie au Théâtre-Français: «Le boulevard semble être aujourd'hui la grande sphère d'activité de notre poésie dramatique. Sur ce Parnasse nouveau, chaque mois voit éclore un chef d'œuvre, tandis que nos plus nobles théâtres, frappés d'une stérilité honteuse, abusent du privilège de la noblesse et vivent sur leur ancienne gloire<sup>16</sup>.» Le jugement de Geoffroy, variable comme une lorgnette ajustée à la hiérarchie des lieux

Des feuilletons de Geoffroy au *Cours de littérature dramatique*

et de leurs missions assignées par l'État après 1806, rejoint les vues de l'Empereur qui privilégiait l'Opéra et le Théâtre-Français comme vitrines de la gloire pour la nation (CHAILLOU 2004; SIVITER 2020).

\*

Œuvre colossale et fragmentaire à la fois, parcellaire et partielle, le *Cours de littérature dramatique* issu des feuilletons livrés par Julien-Louis Geoffroy au *Journal des Débats* durant le Consulat et l'Empire, offre un témoignage vivant et précieux de la vie théâtrale contemporaine saisie dans l'actualité des grands «débats» et des querelles esthético-politiques dans lesquelles le chroniqueur s'est engagé. Le monument anthologique composé d'environ 2800 pages n'est pas qu'une somme quasi encyclopédique concernant le jeu, l'évolution des genres et des sujets mis en scène entre 1800 et 1814, mais aussi un palimpseste de références où le lecteur a pu, dès la Restauration, embrasser diverses époques- de l'Antiquité érudite à l'Empire, en passant par le Grand Siècle, les Lumières et la Révolution honnie par ce témoin conservateur du goût, sachant néanmoins accueillir la nouveauté de son temps. Sans rencontrer de succès éditorial immédiat, l'œuvre canonise en sus la posture auctoriale du journaliste, qui a très vite donné lieu à un autre recueil de citations décontextualisées, au sein du *Manuel dramatique à l'usage des auteurs et des acteurs, et nécessaire aux gens du monde qui aiment les idées toutes trouvées et les jugements tout faits, par Geoffroy* (publié en 1822 chez Painparré). Les pensées décousues sont bien plus proches de la littérature par fragments des moralistes du Grand Siècle comme La Rochefoucauld, voire des aphorismes de Nietzsche, si l'on en juge par cet échantillon:

Voltaire fut philosophe, faute de pouvoir être courtisan.

\*

Les hommes au théâtre sont des enfants qui écoutent, avec un plaisir mêlé d'effroi, des contes de vieilles.

\*

Les grands traits de Shakespeare tiennent à ses écarts et de sa bizarrerie.

\*

Marivaux nous montre, si l'on peut parler ainsi, l'amour dans son fœtus: il le conduit à terme, et lui fait parcourir les diverses périodes de son existence avec une incroyable rapidité. L'amour, chez Marivaux, enfant au premier acte, est barbon au dernier, puisqu'il est déjà au mariage.

\*

Un drame est un roman dialogué; voilà son vice principal.

\*

Le roman est mortel pour l'art dramatique. Il est à la scène ce que le charlatanisme est à la science<sup>17</sup>.

Geoffroy ne sera donc pas seulement le premier critique dramatique moderne (malgré son goût pour les Anciens), mais aussi, malgré lui, ou grâce à ses éditeurs, un maillon important pour et parmi les historiens du théâtre. En 1836 paraîtra en 4 volumes un nouveau *Cours de littérature dramatique* de Delaforest, rédacteur de la *Gazette de France*, présenté comme une « suite aux mémoires de Bachaumont, au journal de Collé, aux correspondances et au Lycée de Grimm et de La Harpe, au Cours de littérature dramatique de Geoffroy » et couvrant la période 1822-1835. Mais c'est là une autre histoire...

## ***Bibliographie***

### Monographies

BOURDIN P., *Aux origines du théâtre patriotique*, CNRS Éditions, Paris 2017.

CHAILLOU D., *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène, 1810-1815*, Fayard, Paris 2004.

DESCOTES M., *Histoire de la critique dramatique en France*, Place/Narr Verlag, Paris/Tübingen 1980.

DES GRANGES C.-M., *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800-1814)*, Hachette, Paris 1897.

SIVITER C., *Tragedy and nation in the age of Napoleon*, Liverpool University Press, Liverpool 2020.

THOMASSEAU J.-M., *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes, de « Coelina » (1800) à « L'Auberge des Adrets » (1823)*, Service de reproduction des thèses, Lille 1974.

VIALA A., *De la Révolution à la Belle Époque. Une histoire brève de la littérature française*, Presses universitaires de France, Paris 2017.

## Articles dans des ouvrages collectifs

- FRANTZ P., «Le théâtre sous l'Empire: entre deux révolution», in J.-C. Bonnet (éd.), *L'Empire des muses. Napoléon, les arts et les lettres*, Belin, Paris 2004, pp. 173-197.
- LAPLACE-CLAVERIE H., LEDDA S., NAUGRETTE F., «Introduction générale», in H. Laplace-Claverie, S. Ledda, F. Naugrette (éd.), *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle: histoire, textes choisis, mises en scène, L'avant-scène théâtre*, Paris 2008, pp. 14-41.
- MARTIN R., «Du peuple et du populaire dans le mélodrame de Pixérécourt: fondements d'une poétique», in O. Bara (éd.), *Théâtre et Peuple, de Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Classiques Garnier, Paris 2017, pp. 99-114.
- THÉRENTY M.-E., «De la rubrique au genre: le feuilleton dans le quotidien (1800-1835) », in M-F. Cachin, D. Cooper, J.-Y. Mollier & C. Parfait (éd.), *Au bonheur du feuilleton: naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIIIe-XXe siècles)*, Créaphis, Paris 2007, pp. 67-80.

## Articles dans des revues

- BARA O., «Julien-Louis Geoffroy et la naissance du feuilleton dramatique», in *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n. 7, 2008, pp. 163-172, disponible on line: <https://orages.eu/lasociation-apocope/n-7-poetiques-journalistiques/lire-poetiques-journalistiques-en-ligne/>, consultato il 21.8.2022.
- DELON M., «La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4-5, 1990, pp. 573-588.
- FAZIO M., «Folliculus o Le Père Feuilleton», *Studi Francesi*, n. 191, 2020, pp. 341-347.

## Ressources en ligne

- SGARD J., Geoffroy, «Dictionnaire des journalistes (1600-1789)», disponible on line: <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/341-julien-geoffroy>, consultato il 21.8.2022.

---

<sup>1</sup> In *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matière des feuilletons de Geoffroy*, Blanchard, Paris 1825, t. 6, p. 331. Cette source sera désormais abrégée par le sigle CLD, assorti entre parenthèses de l'année d'édition correspondante.

<sup>2</sup> CLD (1825), t. I, p. viii (« Notice sur la vie et les écrits de Geoffroy, par Etienne Gosse, membre de la société philotechnique »).

<sup>3</sup> CLD (1819), t. I, p. v.

<sup>4</sup> CLD (1825), t. I. Les trois premiers tomes de cette seconde édition ont été numérisés au format XML parmi le corpus "Critique" du Labex OBVIL de Sorbonne Université, disponibles en ligne à l'adresse: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/>.

<sup>5</sup> Il arrive que plusieurs articles soient consacrés au même auteur, voire à la même pièce (surtout concernant les chefs-d'œuvre «classiques» avec le quatuor de tête Corneille, Molière, Racine et Voltaire) mais à des dates distinctes, au gré des reprises de ces pièces. Le record est obtenu par *Cinna* de Corneille, avec 10 notices à des dates différentes et classées dans un ordre chronologique irrégulier : 4/02/1803, 3/05/1803, 31/05/1803, 16/06/1803, 17/09/1803, 7/08/1804, 25/08/1810, 19/08/1803, 23/12/1804, 29/04/1810. Néanmoins dans la plupart des cas, les extraits sont assemblés en respectant la chronologie. Nous avons systématiquement converti les dates du calendrier républicain en calendrier grégorien pour uniformiser et faciliter la lecture.

<sup>6</sup> CLD (1825), t. V, p. 160.

<sup>7</sup> CLD (1825), t. III, p. 277.

<sup>8</sup> CLD (1825), t. V, p. 82-83.

<sup>9</sup> CLD (1825), t. VI, pp. 324-325 : «M. Chénier a régné quelque temps au théâtre; mais, son trône n'étant fondé que sur le désordre et la folie, le retour de l'ordre et de la raison l'a détrôné. (...) Ainsi se sont écroulés, pièce à pièce, les tréteaux sur lesquels M. Chénier s'était guindé. Le rétablissement des vrais principes politiques, un gouvernement sage, ferme et régulier, ont renversé tout l'échafaudage littéraire du poète philosophe...»

<sup>10</sup> M.-J. Chénier, *Les Nouveaux Saints*, Paris, Dabin, an IX (1801).

<sup>11</sup> CLD (1825), t. IV, pp. 24-28 : «Il y a beaucoup d'in vraisemblances dans *Zaïre*, mais c'est un chef-d'œuvre de sagesse et de régularité en comparaison d'*Othello*. (...) Il n'y a aucun mérite à émouvoir une assemblée par un spectacle atroce et barbare; de pareils drames ne sont propres qu'à émousser le sentiment et à calciner les cœurs.» (19 brumaire an IX-10 novembre 1804)

<sup>12</sup> CLD (1825), t. IV, p. 109.

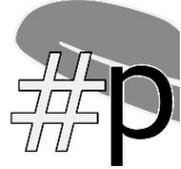
<sup>13</sup> CLD (1825), t. V, p. 382. (au sujet du *Calife de Bagdad* de Boieldieu et Saint-Just).

<sup>14</sup> CLD (1825), t. VI, p. 63 (Théâtre de la Gaîté).

<sup>15</sup> C. Nodier, « Introduction », *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt*, Nancy, chez l'auteur, t. I, 1841, p. ii.

<sup>16</sup> CLD (1825), t. VI, p. 88.

<sup>17</sup> *Manuel dramatique à l'usage des auteurs et des acteurs, et nécessaires aux gens du monde qui aiment les idées toutes trouvées et les jugements tout faits*, par Geoffroy, Painparré, Paris 1822, pp. 145-146.



---

Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration  
(1799-1823)

Sous la direction de Pierre Frantz et Paola Perazzolo

**« Rev.E. Revolution and Empire » : pour  
une archive digitale de la production  
dramatique du Consulat**

Paola Perazzolo

**Per citare l'articolo**

Paola Perazzolo, « *Rev.E. Revolution and Empire* : pour une archive digitale de la production dramatique du Consulat », *Publifarum*, 37, 2022, p. 195-208.

## Résumé

Née au sein du projet européen « Rev.E. Revolution and Empire. Evolution of the dramatic art and cultural policies between the end of French Revolution and the Imperial Era » (Marie Skłodowska-Curie, Horizon 2020, grant agreement n° 895913 ), la base de donnée *French Theatre Calendar (1799-1804)* est conçue comme une archive digitale en ligne mettant à la disposition des chercheurs la reconstitution du répertoire théâtral parisien de la période consulaire ainsi que de multiples informations sur les représentations dérivant du dépouillement de la presse contemporaine. Son objectif primaire est celui de combler, au moins partiellement, le manque actuel de données sûres et fiables sur une production encore trop négligée en contribuant au développement de la réflexion critique. Une meilleure connaissance du répertoire, de sa constitution et de sa réception permettra une meilleure connaissance de l'histoire des représentations, de l'évolution des tendances dramatiques et scéniques, du développement des genres.

## Abstract

Conceived within the European project “Rev.E. Revolution and Empire. Evolution of the dramatic art and cultural policies between the end of French Revolution and the Imperial Era” (Marie Skłodowska-Curie, Horizon 2020, grant agreement n° 895913 ), the *French Theater Calendar (1799-1804)* database is designed as an online digital archive providing researchers with the reconstruction of the Parisian theatrical repertoire of the consular period as well as multiple information on the performances derived from the analysis of the contemporary press. Its primary objective is to fill, at least partially, the current lack of safe and reliable data on a dramatic production that is still too neglected by contributing to the development of critical analysis. A better knowledge of the repertoire, its constitution and its reception will allow a better knowledge of the history of performances, of the evolution of dramatic and scenic tendencies, of the development of genres.

Par sa double nature, textuelle et spectaculaire, le théâtre appartient à la fois au domaine littéraire et artistique. Avant l'avènement des moyens de communication de masse du siècle dernier, et *a fortiori* au cours du « moment 1800 », l'art dramatique constitue l'un des médiums de communication les plus importants en ce qu'il peut représenter un espace essentiel de réflexion sur le présent. Pendant les époques

révolutionnaire et napoléonienne notamment, la scène devient aussi l'un des lieux favorisés de l'élaboration collective des transformations politiques et sociales : les auteurs évoquent à plusieurs reprises la notion d'une « électricité du théâtre » dont le pouvoir participe d'une « politique des émotions » (MAZEAU 2016). Le rêve de l'éducation d'un peuple idéalisé par les Lumières (entre autres, FRANTZ 2017) se concrétise ainsi dans la fonction pédagogique que les institutions attribuent aux salles dès les premières phases de la Révolution – et notamment depuis la loi Le Chapelier de janvier 1791, qui sanctionne la « liberté des théâtres », démocratise le public et multiplie les salles – avant que cette fonction ne soit encore modifiée par les décrets de 1793 rendant de plus en plus la scène dramatique un outil de propagande soumis au contrôle des institutions. Cette connexion majeure entre politiques culturelles et arts de la scène désormais établie (entre autres, DE SANTIS, PERAZZOLO, PIVA 2020) se poursuit, sous des formes différentes, tout au cours de la période post-thermidorienne, Directoriale, Consulaire et notamment Impériale, quand la vie artistique dans son ensemble pivote autour de la figure de Napoléon Bonaparte, ouvrant ainsi la voie à un jugement défavorable formulé dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – dans son discours de réception à l'Académie Française de 1841, V. Hugo ne savait que les auteurs qui avaient en quelque sorte préparé l'avènement du romantisme, relisant déjà la production littéraire et dramatique du tournant du siècle dans une perspective téléologique.

Ce jugement deviendra par la suite, et cela jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, une opinion répandue et un lieu commun critique. En dépit du regain d'intérêt lié au bicentenaire de 1789 portant surtout sur le théâtre des années 1789-1794, les périodes suivantes sont longtemps restées un champ de recherche moins balayé par les études historiques et littéraires à cause de préjugés idéologiques et/ou esthétiques hérités justement du romantisme, quand la littérature révolutionnaire et impériale étaient considérées comme « vulgaires » et asservies à la propagande politique ou, en alternative, conservatrices et pas assez « révolutionnaires » au point de vue esthétique (DELON 1990 : 573). La permanence de cette évaluation critique défavorable a induit l'histoire littéraire à dédaigner les dramaturges de ces années de transition, exception faite pour des travaux importants sur le mélodrame (BROOKS 1974 ; THOMASSEAU 1984 ; PRZYBOS 1987 ; THOMASSEAU 2009 ; MARTIN 2013-en cours de publication), sur la féerie (MARTIN 2007) ou sur la soi-disant stagnation des genres traditionnels tels que la tragédie (entre autres, FRANTZ, JACOB 2002). Ce n'est que depuis une vingtaine d'années

que la critique s'est enfin débarrassée de ces préjugés et que le nombre des chercheurs qui se sont intéressés à ce théâtre a augmenté, en donnant un nouvel élan à des études multiples et en remettant en perspective les idées reçues sur la production artistique et culturelle de la période 1799-1815 (pour ne citer que les essais et les numéros entièrement consacrés au théâtre de la période, FRANTZ 2004 ; CHAILLOU 2004 ; BOURDIN, LE BORGNE 2010 ; TRIOLAIRE 2012 ; FRANTZ, PERAZZOLO, PIVA 2013 ; DE SANTIS 2015 ; DE SANTIS, JULIAN 2019 ; SIVITER 2020 ; YVERNAULT 2020).

Le renouveau de l'intérêt critique a contribué à la floraison de nouvelles recherches, au renversement des préjugés, à une meilleure compréhension de la production d'une époque sur l'étude de laquelle avait aussi pesé, outre que le jugement mentionné ci-dessus, l'absence d'un tableau d'ensemble sur les spectacles, les répertoires, les salles, les troupes ainsi que la difficulté de repérer des données matérielles aisément accessibles et scientifiquement fiables. En ce qui concerne l'époque napoléonienne, les informations sur le répertoire théâtral ont longtemps demeurées dispersées, fragmentées, incomplètes. Grâce au bicentenaire de 1989, la Révolution a été un peu mieux traitée. Le site César (Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution, <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/>) indique bien les représentations dramatiques de tout le XVIII<sup>e</sup> siècle mais s'arrête à 1800 et présente des informations parfois fautives et lacunaires ; les répertoires de Kennedy et al. (KENNEDY 1996) et les volumes de référence de Tissier (TISSIER 1992, 2002) se focalisent sur le théâtre de la Révolution, mais le premier se base sur le dépouillement des seules *Affiches, Annonces et Avis divers* et le deuxième, dont le travail est plus soigné, n'arrive malheureusement qu'à la fin du Directoire (octobre 1795). Ce manque de données a jadis inspiré les travaux de deux équipes de recherche engagées dans la reconstitution d'un calendrier des spectacles de la période. La première, « French Theatre of the Napoleonic Era », dirigée par Katherine Astbury (University of Warwick), travaille depuis 2013 à l'analyse des représentations parisiennes pendant l'Empire ; la seconde, constituée à partir du projet ANR 2011-2015 « Therepsicore. Le théâtre sous la Révolution et l'Empire en province » dirigé par Philippe Bourdin (Université Clermont-Auvergne) en collaboration avec Pierre Frantz (Université Paris-Sorbonne), s'intéresse au répertoire et à la vie théâtrale des provinces françaises et des ainsi-dites "Républiques-Sœurs" entre 1799 et 1815. Les recherches documentaires réalisées au sein de ces projets ont

représenté une étape fondamentale, à laquelle s'ajoute le travail de l'équipe qui s'occupe de la digitalisation des registres de la Comédie-Française ([www.cfregisters.org](http://www.cfregisters.org)). C'est à partir de cet état de l'art qu'est né le projet « Rev.E. Revolution and Empire. Evolution of the dramatic art and cultural policies between the end of French Revolution and the Imperial Era » financé par la Communauté Européenne (Marie Skłodowska-Curie, Horizon 2020), mené en collaboration entre les Universités de Verona, Warwick et Paris-Sorbonne et ayant comme objectif la reconstruction d'un calendrier des représentations parisiennes de la période consulaire (1799-1804). Tout comme une large partie des travaux académiques sur la Révolution se sont concentrés sur les années comprises entre la loi Le Chapelier et la fin de la Terreur en négligeant presque entièrement la période directoriale, la plupart des études sur le répertoire dramatique de l'Empire se sont focalisées sur l'époque des décrets napoléoniens qui en 1806-1807 refaçonnent le panorama théâtral de la capitale et sur le décret de 1812, par lequel Bonaparte réorganise la Comédie-Française depuis Moscou. La critique la plus récente a toutefois bien montré que le réaménagement impérial n'est en réalité que la conclusion d'un parcours long et complexe amorcé depuis le Consulat, un parcours qui prive progressivement le théâtre de sa liberté (KRAKOVITCH 1992 ; YON 2007 ; BERTHIER 2014 ; PIVA 2020) tout en procédant à une restructuration de la société des spectacles désormais considérée comme nécessaire : « Avec le Consulat, l'Empire était fait d'avance » écrivait déjà Muret (MURET 1865 : 191).

Pour ces raisons, les premières années de la prise de pouvoir de Bonaparte constituent le point de départ choisi pour la reconstruction du répertoire en objet. Celle-ci a déjà été partiellement entreprise pour quelques salles majeures telles que la Comédie Française, dont le répertoire tragique a été rétabli par C. Siviter sur la base des documents conservés à la Bibliothèque-Musée du théâtre (SIVITER 2020), mais on est encore loin d'avoir un aperçu complet de l'offre dramatique parisienne de la période prise en considération. La base de données *French Theatre Calendar (1799-1804)*, librement accessible en ligne à partir de la fin de février 2023 sur une plateforme de l'University of Warwick (<https://reve.warwick.ac.uk/>), se propose donc de combler ce manque critique par la reconstitution d'un répertoire basé sur le dépouillement de la section « spectacles » des périodiques de l'époque consulaire. Ceux-ci dessinent, dans leur ensemble, un panorama bien vaste et complexe. Avant la restructuration de 1806, qui réduit les salles officielles à huit et rétablit les privilèges, on peut répertorier presque

une quinzaine de théâtres en activité dans la capitale, pour une offre dramatique journalière totale oscillant entre 25 et 40 pièces par jour, tous genres confondus et sans prendre en considération les spectacles de curiosité (les ombres chinoises, les spectacles d'automates ou équestres, les « expériences de physique », etc.). Cette richesse quantitative s'est traduite en une masse d'informations plus importante que prévu, amenant ainsi à une ré-élaboration et présentation progressive des données. Dans un premier temps, on publiera le répertoire des années 1799-1801, pour ensuite ajouter progressivement les données relatives aux années 1802-1804 et peupler un outil informatique conçu dans le but de contribuer au développement de la réflexion critique. Une meilleure connaissance du répertoire, de sa constitution et de sa réception permettra une meilleure connaissance de l'histoire des représentations, de l'évolution des tendances dramatiques et scéniques, du développement des genres et des ouvrages particuliers. Savoir quand, dans quel théâtre – les différentes importance et/ou orientation politique des salles représentent un élément fondamental pour une meilleure mise en contexte des spectacles – et combien de fois – la connaissance du numéro total des représentations contemporaines atteste le succès (ou l'échec) d'un ouvrage bien plus sûrement que notre (éventuelle) appréciation de sa valeur littéraire et esthétique – une pièce a été montée demeure essentiel pour développer une réflexion critique qui ne soit pas partielle ou uniquement basée sur des critères textuels.

Le calendrier a été établi en gardant ces considérations à l'esprit. On a ainsi partiellement repris (et, nous semble-t-il, amélioré) le système de catalogage adopté par Wicks (WICKS 1950) car il était important d'explicitier, pour chaque pièce répertoriée, le titre et le sous-titre (si existant), l'auteur/les auteurs – on a indiqué non seulement les dramaturges, mais aussi les compositeurs et les chorégraphes, dont le nom sont accompagnés par la mention, respectivement, de « musique » et « danse » entre parenthèses pour éviter toute confusion possible –, le genre tel qu'il est indiqué sur la page de titre, le nom du théâtre – à cet égard, afin de simplifier d'éventuelles recherches par salle, à front d'intitulations assez changeantes on n'a gardé que l'indication des éléments les plus stables, tels que « Théâtre Montansier » ou « Théâtre de la Cité » – et la date de la représentation, indiquée d'après le calendrier révolutionnaire et d'après le calendrier grégorien. Pour plus de complétude, on a ajouté à ces informations primaires d'autres renseignements fournis par les notes publiées dans les périodiques à propos de la programmation d'une salle ou d'un spectacle en particulier (cf.

*infra*), la date de la création telle qu'elle figure dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, le lien éventuel à une version numérisée du texte (Gallica ou Google Books), des détails concernant l'édition – le titre de la pièce imprimée ou l'indication générique peuvent parfois différer par rapport à ceux de la représentation – ou, au contraire, la mention de l'absence de publication quand cela est signalé par des sources fiables comme le *Dictionnaire universel du théâtre en France* (GOIZET 1867), où figurent des indications sur les titres, les auteurs, les salles, etc., ainsi que, éventuellement, la mention « non imprimé », qu'on a également adoptée.

Bien qu'indispensable, l'établissement de ces informations de base a parfois été problématique pour les ouvrages inédits ou à l'indication très (ou trop) lacunaire. En général, la section « spectacle » des périodiques ne mentionne que le titre ou qu'une partie du titre, comme par exemple « *Cadet barbier* » pour *Cadet Roussel, barbier à la fontaine des innocents* d'Aude. Dans le cas des pièces publiées et dont le titre est certain, on a gardé les informations du catalogue de la Bnf, celui-ci faisant fonction de source de référence. Pour les pièces non imprimées ou dont le titre demeure ambigu dans le contexte – par exemple, la seule mention de « Jean Calas, tragédie » n'explicite pas s'il s'agit du texte de Chénier ou de celui de Laya, qui tous les deux ont écrit une pièce tragique portant ce titre pendant la décennie révolutionnaire –, pour l'attribution de la paternité et l'explicitation d'une indication générique parfois « flottante » entre deux mentions à l'époque souvent très proches ainsi qu'alternativement adoptées par les rédacteurs on a fait recours aux comptes-rendus des journaux, à d'autres sources plus ou moins contemporaines telles que, entre autres, l'annuel *L'Almanach des muses* des années considérées, le *Dictionnaire universel du théâtre en France* (GOIZET 1867), la *Bibliothèque dramatique* (SOLEINNE 1844) ou à des répertoires généraux (MONGLOND, 1930-1969 ; KENNEDY ET AL. 1996, WICKS 1750) ou concernant une salle en particulier (SIVITER 2020). Dans les cas certains, on a publié les informations susmentionnées. Dans les cas douteux, on a signalé notre incertitude en insérant un point d'interrogation à côté du nom de l'auteur et du genre présumés. Dans l'absence de toute information certaine, on a préféré ne rien indiquer sauf le titre du spectacle (et, évidemment, la salle et la date des représentations telles que signalées par les journaux), comme cela arrive par exemple pour *Jacquot, ou la marmotte assassinée*, une pièce qui jouit d'une fortune remarquable au Théâtre des Jeunes Artistes tout au long de 1802 sans qu'à notre connaissance aucune source n'en fasse mention.

*French Theatre Calendar (1799-1804)* a été ainsi conçu afin de permettre des recherches multicritères (par auteur, par pièce, par date de représentation, par genre, par salle, quantitatives, etc.). Celles-ci seront facilitées par le choix adopté de moderniser l'orthographe des indications publiées. Les chercheurs s'intéressant à un ouvrage en particulier pourront donc naviguer le *database* par mots clés (titre, nom de l'auteur et/ou du compositeur, etc.) et trouver des informations sur la pièce, la date et la salle de la représentation – ainsi que sur l'affiche du théâtre en question le jour envisagé –, le numéro total de spectacles pendant la période considérée plus d'autres précisions complémentaires éventuellement mentionnées par les périodiques sur une représentation spécifique. Ceux-ci font souvent mention de ce que M. Darlow qualifie de « censure positive » – intendant par là toute sorte d'intervention étatique favorisant l'art dramatique telles que les spectacles gratuits – ou annoncent la présence d'un acteur-vedette dans le rôle-titre, la reprise d'une pièce montée dans une nouvelle version musicale, etc. D'autres recherches moins spécifiques par mots clés – comme par exemple « Jocrisse » ou « Arlequin » dans la section « titres » –, par indication générique, par salle, par date etc. seront aussi possibles. Les chercheurs intéressés à des recherches quantitatives pourront savoir quelles sont les pièces de Molière les plus représentées pendant les années consulaires ; ceux qui étudient les pièces de circonstance pourront retrouver le répertoire des salles parisiennes au lendemain du coup d'État du 18 Brumaire en naviguant la base de données par date ou savoir quels spectacles commémorent les victoires militaires en faisant, par exemple, une recherche par mots clés tels « paix », « Amiens », etc. ; ceux qui travaillent sur l'essor des mélodrames et des féeries pourront chercher par genres ou combiner plusieurs critères s'ils s'intéressent, disons, à la reprise des sujets bibliques caractérisant les années 1801-1802, marquées par un renouveau du sentiment spirituel et par les pourparlers précédant la signature du Concordat de 1802 ; ceux qui veulent analyser le répertoire d'une salle en particulier pourront entreprendre une recherche par théâtres ; ceux qui s'occupent du renouveau du genre tragique pourront trouver la liste des pièces tragiques montées – de ce point de vue, la reconstitution du calendrier peut aussi nous permettre de mieux comprendre la question complexe du rapport à l'héritage telle que la posait Marie-Joseph Chénier dans son *Rapport* sur l'art dramatique de la période 1789-1815 paru en 1815 et qui se reflète notamment dans le répertoire tragique, où la

reprise des grands chefs-d'œuvre de Corneille, Racine et Voltaire s'associe à une pénurie de pièces nouvelles dont le succès est souvent éphémère.

Comme on l'a déjà mentionné, les données à partir desquelles on a reconstruit le répertoire dérivent du dépouillement de la section « spectacles » des périodiques des années 1799-1804. On a choisi comme sources de référence les *Affiches*, *Annonces et Avis divers* et le *Courrier des spectacles*, deux périodiques qui offrent le panorama le plus exhaustif du point de vue de la programmation, présentent le plus grand nombre d'informations complémentaires et font mention de presque toutes les salles sans se limiter aux théâtres majeurs. Pour sa part, *La Gazette nationale ou Le Moniteur universel* (l'organe de presse institutionnel) ne signale que les Théâtres Feydeau, de la Cité, du Vaudeville, du Marais. Les autres journaux qui s'intéressent à la production dramatique de l'époque – *La Chronique de Paris*, *Le Journal de Paris*, *Le Magasin encyclopédique, ou journal des sciences, des lettres et des arts*, *La Décade philosophique, littéraire et politique* (publiée trois fois par mois) ou l'hebdomadaire *Mercur de France* – présentent surtout des comptes-rendus des spectacles ou des éditions, alors que d'autres publications spécialisées comme *L'Almanach des spectacles* publient des jugements critiques et précisent aussi le répertoire des salles, mais seulement sur base annuelle et sans donner les dates des représentations. Ces derniers journaux n'ont donc pas été considérés pour l'établissement du calendrier, alors qu'on a bien retenu les articles critiques sur les spectacles composés par leurs rédacteurs (cf. *infra*).

Les sources primaires choisies ont donc été collationnées afin de rétablir le calendrier de la façon la plus exhaustive et fiable possible, tout en sachant que le répertoire véritable pouvait différer par rapport à celui reconstitué. *In primis*, les journaux publient les indications fournies par les professionnels du spectacle, qui peuvent par la suite changer leur programmation à la dernière minute – par exemple, au lendemain du 18 et 19 brumaire an VIII les théâtres insèrent *illico* des ouvrages de circonstance célébrant le Premier Consul et/ou sa prise de pouvoir, quitte à les retirer de l'affiche le jour même du spectacle d'après des considérations d'opportunité ou à cause des indications de la censure ou de la police (PERAZZOLO 2021). *In secundis*, la collation indique parfois des divergences, souvent dues à des erreurs – notamment, la confusion entre l'annonce d'une création et la date de sa véritable représentation est assez courante, ce qui fait qu'un périodique signale le même titre accompagné de la note « première repré. » à deux reprises alors qu'un autre publie exactement l'information. Là où on

a pu rétablir de façon sûre l'indication correcte, on n'a publié que le titre de la pièce paraissant sur l'affiche. Comme on l'a fait dans les cas des attributions douteuses, on a en revanche explicité notre incertitude à l'aide d'un signe graphique, signalant les variantes par rapport aux indications des *Affiches* par l'insertion, outre que de crochets pour en indiquer la source, d'un astérisque précédant le titre du spectacle : par exemple, l'indication « [Affiches] *Grécourt* ; [Courrier] \**Vadé à la Grenouillère* », relative à la programmation du 15 novembre 1799 du Théâtre des Troubadours, signifie que d'après les *Affiches* la troupe joue *Grécourt* de Ligier et d'après le *Courrier* *Vadé à la Grenouillère* de Duval et Gouffé – *Le Moniteur* du 15 novembre ne fait pas mention de cette salle.

Pour plus de complétude, on a aussi signalé d'autres informations publiées par les journaux – à l'état présent on s'est limité à reproduire les renseignements des seules *Affiches*, quitte à implémenter le *database* par la suite – sous la forme de notes concernant la programmation future ou la pièce montée le soir même. Par exemple, les *Affiches* du 10 novembre 1799 indiquent la programmation du Théâtre de la République et des Arts du soir tout en annonçant que le lendemain on jouera « *La caravane du Caire*. Le cit. Dehault débutera par le rôle de Florestan » et signalent, pour le Théâtre du Vaudeville, qu'on attend la « 1<sup>e</sup> représ. Du *Procès des Scudéry*, comédie [d'Armand et Dupaty] » – l'attente durera jusqu'au 28 décembre, date de la création. Encore, on sait que le 4 janvier 1800 le Théâtre de Molière fait « Relâche pour la répétition général du *Château du diable* [une comédie héroïque de Loaisel de Tréogate qui sera créée trois jours plus tard] », qu'un spectacle a été « demandé » ou « redemandé » – c'est le cas de *Le sérail, ou la Fête du Mogol* de Hapdé et Dabaytua sur une musique de Leblanc et de *Le nouveau parvenu* de Guillemain, joués au Théâtre de la Cité le 16 novembre 1799 – ou qu'il a été donné « gratis », qu'un spectacle en particulier en est à sa « 12<sup>e</sup> représ. » – c'est *L'abbé de l'Épée* de Bouilly, joué le 8 janvier 1800 au Théâtre Français de la République – ou que *Le diable couleur de rose*, opéra de Lévrier Champ-Rion sur une musique de Gaveaux représenté au Théâtre de Molière le 10 novembre 1799 a été ici repris pour la première fois « Au bénéfice d'un artiste » avec Saint-Léger et Quézein dans les rôles principaux.

La base de données, outre à être progressivement peuplée du point de vue chronologique, sera aussi complétée par la publication d'une masse de documents additionnels attestant la réception critique des créations des années consulaires. Tout en

fournissant des indications utiles pour l'attribution de la paternité des ouvrages, les comptes-rendus de la presse, dont la longueur oscille entre peu de lignes et quelques pages, représentent un témoignage indispensable pour une meilleure connaissance des spectacles et de leur réception. Même dans les cas les plus catastrophiques, on en tire des renseignements précieux autrement perdus, comme cela arrive pour *Le mariage renoué, ou les méprises*, une pièce créée le 3 brumaire au Théâtre du Vaudeville autrement inconnue et qu'on sait fort médiocre d'après ces quelques lignes écrites par un rédacteur peu tendre : « Cette pièce n'ayant pas eu grand succès, nous nous dispenserons d'en donner l'analyse. Le fond de l'ouvrage prêtait au comique de situation ; mais les couplets étaient pour la plupart très négligés : aussi la pièce a-t-elle eu beaucoup de peine à se traîner jusqu'à la fin. L'auteur n'a pas été demandé. » (*Magasin encyclopédique* 1799 : 248) . Dans des cas plus heureux, les articles fournissent bien des indications concernant le sujet de l'ouvrage – pour les pièces non imprimées, c'est souvent notre seule chance de le connaître –, la qualité de l'écriture et de la création scénique – la plupart des rédacteurs font mention des costumes, du décor, de la musique, du jeu des acteurs, etc. –, la distribution des rôles principaux, la réception et le déroulement d'un spectacle dont on raconte parfois des épisodes attestant le « sens vécu » de la pièce, la vie matérielle des théâtres, les tendances de l'art dramatique, la fortune/situation de tel auteur, comédien ou directeur de salle. Ces matériaux peuvent aussi éclairer les chercheurs sur les interrelations existant entre écriture dramatique et politiques culturelles et porter la réflexion sur des thèmes fort actuels tels que la liberté de l'art et de la presse tout en permettant une meilleure compréhension de la « politique du répertoire » – pour reprendre le titre de l'ouvrage dirigé par Poirson sur la période révolutionnaire (POIRSON 2008). À l'époque de la naissance du feuilleton dramatique et du développement de la presse, même spécialisée, ces informations s'avèrent indispensables pour l'analyse de la vie théâtrale et des spectacles, dont elles contribuent à éclairer la valeur textuelle et scénique, la réception, les interrelations avec le contexte socio-politique.

*French Theatre Calendar (1799-1804)* se propose donc comme une archive digitale mettant à la disposition des chercheurs toute une masse d'informations dérivant du dépouillement des sources contemporaines et, par la suite, ordonnées, transcrites et interprétées. Son objectif primaire est celui de combler, au moins partiellement, le manque actuel de données sûres et fiables concernant une production théâtrale

encore trop négligée et contribuer ainsi au développement de la réflexion critique. La base de données permettra aux chercheurs de jeter un regard nouveau sur une production dramatique certes remise en son contexte mais aussi considérée comme part d'une évolution plus élargie – idéalement, le projet devrait par la suite s'étendre aux périodes révolutionnaire et impériale afin de retracer les ruptures et les continuités de l'art dramatique de ces années qui ont fondé la France moderne.

\*

*La recherche pour cet article a été financée par le programme de recherche et innovation de la Communauté Européenne Horizon 2020 Marie Skłodowska-Curie (grant agreement n° 895913).*

## **Bibliographie**

### Sources

*Affiches, Annonces et Avis divers*

*La Gazette nationale, ou Le Moniteur universel*

*Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres*

*Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, t. IV, Fuchs, Paris, 1799.

*L'Almanach des Muses*

### Monographies, volumes collectifs, répertoires

BERTHIER P., *Le théâtre en France de 1791 à 1828 : Le Sourd et la muette*, Paris, H. Champion, « Dictionnaires et références », 2014.

BOURDIN PH., LE BORGNE F. (éds.), *Décors, costumes et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2010.

CHAILLOU D., *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène. 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004.

DE SANTIS V., PERAZZOLO P., PIVA F. (éds.), « Théâtre, identité et politique culturelle sous le Consulat et l'Empire », *Studi Francesi*, 191, LXV, II, 2020, pp. 251-370.

DE SANTIS V., THIBAUT J. (éds.), *Fièvre et vie des théâtres sous la Révolution française et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

DE SANTIS V., *Le théâtre de Louis Lemercier entre Lumières et Romantisme*, Classiques Garnier, Paris, 2015.

« Rev.E. Revolution and Empire »

- FRANTZ P., PERAZZOLO P., PIVA F. (éds.), « La Révolution sur scène », *Studi Francesi*, 169, LVII, I, 2013, pp. 3-135.
- FRANTZ P., JACOB F. (éds.), *Tragédies tardives, Actes du colloque de Besançon*, H. Champion, Paris, 2002.
- GOIZET J., BURTAL A., *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger*, chez les auteurs, Paris, 1867.
- GUILBERT DE PIXERECOURT R.-CH., *Mélodrames*, R. MARTIN (éd.), Classiques Garnier, Paris, 2013-en cours de publication.
- KENNEDY E. et al., *Theatre, opera, and audiences in revolutionary Paris : analysis and repertory*, Greenwood University Press, London, 1996.
- MARTIN R., *La féerie romantique sur les scènes parisiennes : 1791-1864*, H. Champion, Paris, 2007.
- MONGLOND A., *La France révolutionnaire et impériale : annales de bibliographie méthodique et description de livres illustrés...*, Impr. Nationale, 9 voll., 1930-1965.
- MURET Th., *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, Paris, Amyot, t. I, 1865.
- POIRSON M. (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, Desjonquères, Paris, 2008.
- PRZYBOS J., *L'entreprise mélodramatique*, Corti, Paris, 1987.
- SIVITER C., *Tragedy and Nation in the Age of Napoleon*, Liverpool University Press, « Oxford University Studies in the Enlightenment », 2020.
- SOLEINNE, *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, Téchener : Alliance des Arts, Paris, 1844.
- THOMASSEAU J.-M., *Le mélodrame*, PUF, Paris, 1984.
- THOMASSEAU J.-M., *Mélodramatiques*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2009.
- TISSIER A., *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Droz, Genève, 2 voll., 1992 ; 2002.
- TRIOLAIRE C., *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2012.
- WICKS Ch.-B., *The Parisian stage. Alphabetical indexes of plays and authors*, University of Alabama Press, Alabama, 5 voll., 1950-1979.
- YON, J.-Cl., « Les Théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) », J.-Y. MOLLIER (éd.), *Production de l'immatériel: théories, représentations et pratiques de la culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2007, pp. 61-74.
- YVERNAULT V., *Figaromania : Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Hermann, Paris, 2020.

## Articles dans des revues ou des volumes collectifs

- BROOKS P. « Une esthétique de l'étonnement », *Poétique*, Le Seuil, 1974, 19, pp. 74-92.
- DELON M., « La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 4-5, juillet-oct. 1990, pp. 573-588.
- FRANTZ P., « Le peuple dans la théorie théâtrale des Lumières. Diderot et Mercier », O. BARA (éd.), *Théâtre et Peuple de Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Classiques Garnier, Paris, 2017, pp. 30-49.
- FRANTZ P., « Le Théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », J.-C. BONNET (éd.), *L'Empire des Muses. L'Empereur, les Arts et les Lettres*, Belin, Paris, 2004, pp. 173-197.
- KRAKOVITCH O., « La Censure théâtrale sous le Premier Empire », *Institut d'études Napoléoniennes*, 158-159, 1992, pp. 9-105.
- MAZEAU G., « Émotions politiques : la Révolution française », A. CORBIN (éd.), *Histoire des émotions*, vol. II, Seuil, Paris, 2016, pp. 98-138.
- PERAZZOLO P., « Les « Journée[s] de Saint-Cloud » : les pièces de circonstance autour du coup d'état du 18 Brumaire », K. ASTBURY, P. FRANTZ, P. PERAZZOLO (éds.), *Les masques de l'Empereur : Napoléon en spectacle*, *Revue Italienne d'Etudes Françaises*, 11, 2021, <https://journals.openedition.org/rief/6823>, consulté le 26 novembre 2022.
- PIVA F., « Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire », DE SANTIS V., PERAZZOLO P., PIVA F. (éds.), « Théâtre, identité et politique culturelle sous le Consulat et l'Empire », *Studi Francesi*, 191, LXV, II, 2020, pp. 258-268.

## Ressources en ligne

- César (Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution, <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/>)
- Registres de la comédie Française (cf. [www.cfregisters.org](http://www.cfregisters.org)).