

Pierre Frantz  
Sorbonne Université

Un événement unique: le théâtre de la Révolution  
entre surgissement et disparition

Abstract

The theatre of the French Revolution is particularly suitable for a reflection on the ephemeral nature of theatre. Primarily, because it has disappeared from our stages, and secondly because it constantly confronted the contradiction between its aspiration to be part of History, at the very foundations of an eternal French Republic, and the reality of short-lived historical events that vanished as soon as they appeared. Its ambition was to fix what was slipping away – new customs, political dreams, current circumstances – and to inscribe them within performance and to intervene in the historical process, which is by definition ever-changing. The theatrical performance itself, which fixed meaning and often contradicting the text, had never played such a significant role, not only through the interaction of actors, sets, and costumes but also between the performance, the audience, and the historical circumstances.

La tension entre le théâtre comme performance – car c'est la performance qui plus que tout, porte la dimension éphémère – et comme tradition, mémoire, répertoire ou histoire s'inscrit dans son essence même. Depuis la Renaissance, elle marque, dans la longue durée, son intégration dans la culture des élites. L'humanisme a donné à cette tension le rôle qui, imaginait-on, avait été le sien à Rome et dans la Grèce ancienne, à l'origine d'une culture littéraire et poétique. L'aristotélisme français lui a donné un cadre hiérarchique nettement dessiné, favorisant le poème au détriment de la performance. C'est au point où l'idée s'était établie que l'on ne juge bien d'une pièce de théâtre qu'à la lecture. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en dépit des résistances académiques, on observe un rééquilibrage progressif, dans la théorie poétique et dans les représentations, au profit de la performance, rééquilibrage qui n'est obtenu qu'au prix d'un contrôle

accentuée de la représentation par les auteurs de théâtre. La prolifération du texte didascalique en témoigne. Et cette tension ‘principielle’, pourrait-on dire, se trouve exacerbée pendant la décennie révolutionnaire: la liberté des théâtres et leur multiplication offre aux auteurs et aux comédiens, désormais intégrés dans la citoyenneté française, la possibilité d’intervenir dans l’espace public et, de ce fait, la rapide succession des événements politiques détermine la dimension volatile de ce qui se présente souvent comme un ‘théâtre d’intervention’. Ce théâtre n’appartient plus qu’à l’histoire: la postérité l’a oublié; il ne figure plus au répertoire de la Comédie-Française et rarissimes sont les metteurs en scène qui se risquent aujourd’hui à en exhumer une pièce. Trois facteurs ont accentué le caractère éphémère des spectacles de la Révolution: la performance, qui, certes, définit le théâtre en général et non pas seulement celui de la Révolution, qui déstabilise le poème dramatique, dans son sens théâtral, qu’il soit nouveau ou qu’il s’agisse de reprises ou de pièces déjà ‘classiques’; la circonstance, c’est-à-dire son lien avec l’événement ou l’actualité, et enfin l’ignorance, involontaire ou délibérée, des normes esthétiques socialement acceptées auparavant. La multiplication des théâtres, l’urgence qui naissait de la concurrence des entreprises théâtrales, impliquait de faire venir au théâtre de nouveaux spectateurs, d’autant qu’une partie de ceux qui venaient auparavant sont partis, se cachent ou sont victimes du bouleversement des fortunes. D’où, encore, la prolifération des pièces, la rapidité de leur écriture et de leur production: le public du théâtre de la décennie révolutionnaire est un public nouveau, qui n’appartient pas à l’élite. Un cadre esthétique nouveau apparaît, même s’il maintient de nombreux éléments de la tradition française.

Pour autant, la dimension éphémère de ce théâtre n’est pas forcément perçue comme telle par le public, pour qui elle est subsumée par son ‘actualité’ et par l’intensité émotionnelle de la séance. Les différents aspects de la performance, jeu des acteurs, décors, costumes sont des aspects par essence voués à disparaître rapidement, mais ils ne caractérisent pas en eux-mêmes la représentation que nous tentons d’évoquer. Il faut saisir la performance à l’intérieur de la ‘Séance’, c’est à dire au cœur de l’ensemble réticulaire des interactions variées qui la caractérisent. Mais aussi être sensible aux tensions entre le présent pur et le temps long qui s’inscrit dans le texte et dans l’histoire, aussi bien dans la perspective du passé que dans celle de l’avenir. Le théâtre de la Révolution est doublement marqué par l’éphémère: il est soumis à tous les aléas de la représentation théâtrale et, surtout, il s’empare de ce qui fut vécu comme le surgis-

sement de la Révolution, ‘l’événement’ dans ce qu’il a d’unique, apparition vouée à la disparition immédiate dans l’histoire qui s’en empare. C’est donc au travers d’avatars variés qu’on peut appréhender ce que fut l’éphémère théâtral pendant la décennie révolutionnaire.

Ce qu’on appelle couramment ‘le théâtre de circonstance’ en fournirait un premier exemple. De nombreuses pièces sont en effet liées à la circonstance, qui les a fait naître ou les a inspirées. Un exemple limite: le *Vashington* de Edme-Louis Billardon de Sauvigny (1791). Le 24 juin 1791, le roi est reconduit à Paris après une tentative ratée de fuite vers les armées des princes. Une incroyable densité d’événements et de débats politiques s’ensuit. La remise en cause de la monarchie est à l’ordre du jour et on commence à parler de république. La Fayette et un groupe d’admirateur de la révolution américaine pensent que leur heure est venue. Billardon écrit sa tragédie qui exprime ce rêve américain. La pièce est jouée les 13 et le 14 juillet 1791. Les lieux et les décors réalisent une transposition réciproque de la France et de l’Amérique. Le troisième acte de cette tragédie se déroule dans la salle du Congrès américain, et y fait intervenir le peuple, allusion transparente aux débats français. Au dernier acte de la pièce (acte IV) on est à Philadelphie. Le dénouement se réalise en présence du peuple autour de l’autel de la patrie. La performance est ici un rituel fondateur, qui se veut à la fois unique et répétable: “Le théâtre représente une grande plaine sur les bords de la Delaware, nommée le champ de la fédération. Tous les préparatifs sont faits: sur l’autel de la patrie, on voit, en forme de colonne la table d’airain sur laquelle est le traité d’alliance avec les Français” (Billardon de Sauvigny 1791, 41).

La représentation de la fête de Philadelphie vient alors raviver à Paris le souvenir du 14 juillet 1790, le ‘célébrer’ à nouveau en proposant une réunion utopique et ordonnée de la Nation. Le décor identifie le Champ de Mars, où s’était déroulée la Fête de la Fédération, avec les bords de la Delaware. Mais la situation politique envahit le théâtre. Le 13 juillet est aussi un jour de débats sur la fuite du roi, dont certains demandent la mise en accusation. Le 14, La Rochefoucauld-Liancourt, grâce à des manœuvres dilatoires, prend la défense de la royauté mais c’est précisément parce que la fin de la monarchie est clairement envisagée. La tension politique s’aggrave. Le 17, La Fayette, à la tête de la garde nationale, fait tirer sur la foule des sans culottes sur ce même Champ de Mars, qui dans l’esprit des spectateurs parisiens, ne pourra plus évoquer la Fédération et la concorde nationale. L’utopie de la république à l’américaine est morte et,

de même, la pièce de Billardon, qui n'aura donc connu que deux représentations et ne survivra pas. Des performances cérémonielles trouvent leur place au théâtre. L'opéra célèbre une pompe funèbre du général Hoche. Une cérémonie analogue, dans un format plus réduit et adapté aux moyens d'un théâtre de Boulevards, vient, trois semaines après la mort du journaliste, clore *La Mort de Marat* de Gassier Saint-Amand (1794 [représenté<sup>1</sup> en 1793]).

Au jour le jour, les nouvelles lois révolutionnaires qui sont adoptées viennent changer la vie des Français. Le théâtre présente et discute la 'révolution des mœurs': on voit se multiplier les pièces sur le tutoiement civique et les nouvelles règles de civilité, sur la fermeture des couvents et le mariage des religieux, sur la levée en masse et la conscription généralisée, sur le divorce et l'abolition du droit d'ainesse, sur les relations familiales après tous les changements réglementaires introduits par les assemblées révolutionnaires successives. Les bouleversements induits par la fermeture des couvents, qui a jeté sur le pavé des milliers de religieuses et de moines, la conscription, autant de sujets de pièces inclassables qui formulent des problèmes sociaux inédits. Celles qui évoquent l'ouverture des couvents appartiennent à tous les genres dramatiques: cela va de la tragédie (*Fénelon ou Les Religieuses de Cambrai* de Marie-Joseph Chénier, créée en février 1793)<sup>2</sup> au plus léger des opéras-comiques (*Les Visitandines* de Louis-Benoît Picard avec une musique de François Devienne en 1792)<sup>3</sup> en passant par un drame, qui en a fourni le modèle, *Les Victimes cloîtrées* de Monvel, créé au Théâtre de la Nation en mars 1791.<sup>4</sup> Ces pièces formulent et présentent les relations conflictuelles, personnelles ou sociales, qui résultent de ces lois nouvelles, et les problèmes moraux et politiques qu'elles entraînent. Elles ont une portée pédagogique mais aussi cathartique dans la mesure où elles proposent une expérience sensible et imaginaire des situations dans lesquelles sont placés les Français. Les malaises sociaux sont 'nommés' et allégés par la fiction qui leur donne une issue heureuse. Parfois, à l'inverse, le sentiment de terreur prévaut, que 'décharge' la catharsis tragique. Un grand nombre d'entre elles 'thématisent' l'angoisse liée à l'éphémère, devant l'irruption de son présent absolu ou à la pensée de ce qui s'est évanoui.

---

1 [Repr.] dans les notes suivantes.

2 Chénier 1793a.

3 Picard 1792.

4 Monvel 1793 [repr. 1791].

La loi des suspects soulève ainsi des interrogations terribles: *L'Époux républicain* de Maurin de Pompigny (1794) présente un mari, Franklin, qui dénonce son fils, sa femme, et l'ami de celle-ci, et qui n'hésite pas à les envoyer à la guillotine (seul le fils Floréal est, finalement, sauvé). Un vers prêté à Voltaire (1755) est censé assurer, avec un patronage 'classique', une justification morale et patriotique à un acte et à un personnage monstrueux: "Nous naissons citoyens avant que d'être pères (Pompigny 1794, 5)." Ce drame patriotique est "Dédié à ses frères de la section et de l'indivisibilité (Ibid.: 3)" une dédicace "Aux amis de la Vérité, FRATERNITÉ (Ibid.: 4)" et créé au théâtre de la Cité-Variétés le 20 pluviôse an II. On reste évidemment horrifié par ce modèle de fraternité sanglante. Ici, le théâtre naît de circonstances qui lui sont extérieures, mais il prétend fixer l'événement (la proclamation de la loi des suspects) et l'inscrit dans ce qui doit être destiné à durer: les mœurs républicaines, dont il propose une sorte de panégyrique. Ses personnages doivent apprendre à vivre dans ce nouveau monde et servir de modèles aux spectateurs ou aux lecteurs. En ce sens la dimension éphémère de ces drames est une projection sur ce qui surgit comme un 'événement', mais auquel les spectateurs contemporains prêtaient la dimension de l'«Histoire».

La séance elle-même donne à des textes anciens une signification nouvelle ou change celle de textes récents. Lors de la création de *Caius Gracchus* de Chénier, en février 1792, l'hémistiche "Des lois et non du sang", placé en exergue dans l'édition Moutard de 1793,<sup>5</sup> avait la signification d'un appel civique après les violences de 1789, après des massacres comme celui d'Avignon le 17 octobre 1791. Cette tragédie, recommandée par le décret de la Convention du 2 août 1793, pour les représentations 'par et pour le peuple' fut reprise le 6 octobre 1793, trois jours après le décret qui renvoyait les députés girondins devant le tribunal révolutionnaire et bientôt à la guillotine. Ce vers revêtit alors une nouvelle signification et suscita, lors de cette reprise, une tempête d'applaudissements dans une partie du public et une protestation du représentant de la Seine inférieure, Albitte, qui reprochait à Chénier son 'feuillantisme'. La saisie – parfois même la création – des allusions par les spectateurs, à laquelle les journaux révolutionnaires accordent un large écho, démontre à l'évidence la nécessité d'appréhender la séance comme instance herméneutique décisive. La performance, est dans un lien de dépendance étroite et réciproque avec la

---

5 Chénier 1793b; cf. aussi 1793c.

séance: les spectateurs interviennent sans cesse au cours de son déroulement, multipliant les marques de désapprobation ou, au contraire, les applaudissements, imposant aux comédiens de jouer une pièce à la place de celle qui est annoncée, et les acteurs établissent autant que faire se pouvait des complicités avec le public. Même remarque à propos des représentations de *Brutus* (Voltaire, 1731 [repr. 1730]) et de l'enthousiasme déchaîné dans le public par cette tragédie de Voltaire, en pleine Terreur, comme le rapporte le *Journal des spectacles* du 13 novembre 1793. On est bien loin de la signification originale de cette pièce en 1730. C'est un moment de communion républicaine et d'enthousiasme, que la presse décrit le lendemain de la représentation. La performance crée un moment 'unique'. Le dépaysement spatial et temporel induit par le choix d'un sujet romain et favorisé par le décor et l'espace n'a plus lieu, dès lors que *Brutus* a lieu *hic et nunc*; dès lors que la Rome antique s'identifie complètement au présent parisien, elle cesse d'être une référence idéale et s'incarne.

Il nous faut évoquer ici un autre événement, qui cette fois appartient à l'histoire du théâtre, l'apparition sur la scène du Théâtre-Français, d'une immense vedette, l'acteur Talma et la 'révolution' du costume de théâtre qu'il a réussi à imposer. Il est presque impossible de démêler, avec la rigueur d'une méthode positiviste, les circonstances exactes dans lesquelles il a réussi à l'imposer.<sup>6</sup> En 1790, Talma joue un rôle tout à fait secondaire, celui de Proculus, dans le *Brutus* de Voltaire, qui s'était maintenu à bas bruit depuis 1731 mais entame dès lors une seconde carrière. Le facteur déclencheur est l'immense succès du tableau de Jacques-Louis David, présenté aux *Salon* de 1789 et 1791.<sup>7</sup> C'est lors de ces représentations de 1789 au Théâtre-Français, puis de 1792 (cette fois au Théâtre de la République) que le jeune acteur aurait réussi à imposer une nouvelle conception du costume de théâtre, fidèle à des sources historiques et à l'art antique, et une conception générale de la scène néoclassique. À partir de la représentation du 19 novembre 1790, Vanhove, prend l'attitude du héros dans le tableau de David. Après le dernier vers de la pièce, selon la *Chronique de Paris* "Ce père infortuné se place sur un fauteuil antique, comme le Brutus de M. David; et de même on voit passer le cortège qui rapporte ses deux enfants

---

6 Voir le livre à paraître de Sophie Marchand (que je remercie d'avoir bien voulu me communiquer avec le titre provisoire de *L'éphémère et l'essentiel*), consacré aux anecdotes dramatiques, qui consacre à cet épisode (chapitre 2) un développement substantiel.

7 Jacques-Louis David, *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*, 1789, huile sur toile, 323 cm x 422, Musée du Louvre.



dans sa maison” (Renwick 1998, 100–01). Les éditions de 1790, 1792, 1793, 1794 portent cette indication: “Quatre licteurs portant le corps de Titus, traversent le vestibule. Brutus tombe sur un fauteuil, le rideau tombe” (Ibid.). Ce n’est pas le moindre paradoxe que la représentation théâtrale, dans ce qu’elle a de fugace, affirme un désir d’appartenance à l’Histoire. La République nouvellement fondée semble ainsi promise à une éternité héroïque.

Le ‘journalisme théâtral’ qui faisait connaître aux spectateurs des événements qui se sont produits peu de temps auparavant.<sup>8</sup> On sait que le développement extraordinaire de l’espace public est l’une des caractéristiques de cette période: journaux, imprimés de toute sorte se sont multipliés à toute allure au cours du dernier tiers du XVIIIe siècle. Le théâtre est appelé à jouer un rôle semblable. Les nouvelles du front parviennent à Paris avec un retard considérable, mesurable à l’éloignement de celui-ci. La presse en rend compte mais la scène permet de donner au spectateur des images à ces événements lointain et de susciter des représentations sensibles. Le siège de Verdun, de Granville, de Thionville, celui de Toulon, les combats des frontières sont ainsi figurés dans des pièces aux contours génériques instables, désignés comme des ‘faits historiques et patriotiques’. Souvent plusieurs pièces évoquent le même événement: la plupart sont représentées, certaines sont restées manuscrites, d’autres sont imprimées. Le décor qu’elles prévoient propose des images vraisemblables. Sa fonction ‘pittoresque’ ne détourne pas l’attention du spectateur parisien car elle lui montre des éléments du paysage inquiétant dans lequel combattent les soldats de la République. Reynier, dans une didascalie initiale, précise le décor de la frontière dans les Alpes où se déroule son drame: “Le théâtre représente une place dans un village: de chaque côté, des maisons et des rochers ou collines, qui se combinent avec la toile du fond qui doit offrir une vue des montagnes des environs du Mont-Blanc. Thundercraft doit avoir un accent allemand très prononcé” (Reynier 1793, 4).

La vue du Mont-Blanc contribue à ‘dramatiser’ l’action. Elle a un effet inquiétant au XVIIIe siècle et donne ainsi à la ‘frontière’ sa charge inquiétante d’imaginaire. Les décors en eux-mêmes sont souvent réemployés, les théâtres disposant d’une panoplie de décors et d’accessoires réutilisables. C’est alors le texte dramatique et l’action théâtrale qui les ‘actualise’ et leur donne la signification du moment. La mode des décors de prisons, étudiée naguère par Sophie

---

8 Voir Frantz, Perazzolo, et Piva 2013.

Marchand (2010, 41–55), en présente un très bon exemple. Le décor de la prison est présent dans les magasins de décors du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est exigé par nombre de pièces, tragédies, drames, opéras-comique à partir des années 1760, à telle enseigne qu'on peut parler d'une mode. La publication de *Le Carceri d'Invenzione* de Piranesi (1750) a ouvert les voies d'un imaginaire nouveau dans le théâtre est durablement marqué. *Beverlei*, de Bernard-Joseph Saurin (1765), *Comminge* de Baculard d'Arnaud (1766), le *Déserteur* de Sedaine (1769), *Gabrielle de Vergy*, de Dormont de Belloy (1770), autant de pièces dont les didascalies précises, les frontispices ou les aquarelles de *l'Album Ziesenis* (Guibert and Thomas 1990) permettent d'imaginer le décor carcéral. Pendant la Révolution, ces mêmes décors, vue intérieure ou extérieure, prennent une coloration différente, politique. Cellules de prisons et cellules de couvent connaissent une réinterprétation politique comparable. L'ouverture des couvents, souhaitée dès avant la Révolution suscite une floraison de drames, de tragédies comme *Mélanie* de Jean-François La Harpe, représentée à Lyon en société en 1772, et créée seulement en 1791 à Caen et en décembre 1792 à la Comédie-Française;<sup>9</sup> *Les Victimes cloîtrées* de Monvel, drame créé en 1791;<sup>10</sup> *Fénelon ou Les Religieuses de Cambrai* de Chénier, tragédie représentée en 1793;<sup>11</sup> toutes pièces qui 'escortent' la libération des moines et des religieuses. Après avoir noté que les spectateurs exigent sans cesse des décors nouveaux, le *Journal encyclopédique* remarque: "Depuis quatre ans nos théâtres sont transformés en cloîtres et les coulisses en cellules" (Marchand 2010, 45).

L'événement majeur que constitue la prise de la Bastille transforme le sens et l'imaginaire comme on peut l'observer dans les pièces qui la reconstituent ou l'évoquent.<sup>12</sup> La représentation des forteresses, des châteaux forts et des prisons suscite un imaginaire lugubre dans l'esprit du roman gothique de Anne Radcliff, ou, en France de Ducray-Duminil. Mais le théâtre de la Révolution le transforme par l'issue heureuse et politique. L'opéra-comique français *Léonor ou l'amour conjugal* (Bouilly 1798), source du sublime *Fidelio* de Beethoven (1805), témoigne de la geste libératrice soutenue par le décor. Car c'est bien une dramaturgie de la libération qui prend appui sur l'imaginaire des prisons. La

---

9 De La Harpe 1792 [repr. 1791 et 1792]

10 Monvel 1793 [rep. 1791].

11 Chénier 1793a.

12 Voir Perazzolo 2023, 257–72.



libération est un acte, cent fois réitéré par la scène et qui suscite l'enthousiasme des spectateurs. Cette dramaturgie repose sur le contraste entre un décor de prisons ou de forteresses, qui manifeste la puissance néfaste de l'Ancien Régime, et une performance libératrice, entre le temps du passé et une effraction violente (Bouilly 1798, acte II, 24):

Le théâtre représente un souterrain obscur. Sur le côté de la scène, à la gauche du spectateur, est un avancement formant l'entrée d'un vieux cachot, auprès duquel sont plusieurs grosses pierres. Sur l'autre côté de la scène et vis-à-vis, est un pareil avancement tout à fait en ruines et environné de décombres, formant un creux, dans lequel est une citerne; au-dessus de ces ruines sont plusieurs crevasses, à travers lesquelles on aperçoit les marches d'un escalier qui se perd dans le lointain. Au fond du théâtre est une grande porte double, percée dans une épaisse muraille, et élevée sur plusieurs marches de pierre.

L'acte qui aura lieu, la libération, est déjà inscrit dans le décor: le cachot, l'escalier ouvrant sur le lointain. L'éphémère qui surgit dans l'absolu de sa nouveauté ne peut que s'évanouir et précisément c'est le théâtre, qui lui donne sa dimension pleine 'd'événement' en lui donnant sens politique.

Sur un canevas topique, qui exalte les héros révolutionnaires, des combats sont imités sur scène avec un bruit d'explosions et des fanfares. Les combats aux frontières sont reconstitués à grand renfort de salpêtre, de poudre et d'explosions tonitruantes. Chants et musique s'y mêlent. Le théâtre du dix-huitième siècle, sous la pression des doctes et du public, s'était efforcé d'éviter les récits des grandes actions militaires, comme celui de Rodrigue dans *Le Cid* pour les remplacer par des actions mises sous les yeux des spectateurs, c'est-à-dire pour leur substituer une performance conçue comme indispensable à la théâtralité. Le spectacle c'est la vue mais aussi le son. Je ne ferai que mentionner ici la présence de la musique pour m'intéresser plutôt à un autre aspect du son. Françoise Le Borgne (2010, 184–86) remarque ce qu'elle appelle le "tumulte dans la coulisse". Un univers sonore est présent sur la scène, figuré directement en quelque sorte: tocsin, cris et explosions inscrivent l'action théâtrale. Ce monde sonore performé est donc intérieur à la fiction dramatique. Parfois ils ouvrent à la scène un espace dramatique qui la déborde. Mais certaines pièces font jouer le son sur scène en contraste avec un son hors scène, dans la coulisse, qui fait surgir la Révolution et ses bruits. Ce procédé est récurrent dans le théâtre de la dernière décennie du siècle: on le rencontre ou dans *La Famille Patriot ou la Fédération* de Collot d'Herbois (1790). Sans doute cette extériorité est-elle elle

aussi ‘construite’ comme une fiction seconde, liée à la scène, mais elle renvoie directement à la réalité qui entoure le théâtre, à laquelle elle fait signe. Elle manifeste une effraction de l’actualité révolutionnaire dans la scène. Après tout, le spectateur peut songer à l’univers sonore dans lequel il est plongé tous les jours et qui se trouve ‘redoublé’ depuis les coulisses.

Mais ce monde de la Révolution en cours, avant même que la mode n’en soit passée, cède la place au mélodrame. Les spectateurs lassés de tant d’héroïsme vont bientôt trouver un plaisir mêlé de tristesse à ces prisons en ruines, rendues à la seule fascination rémanente de ce qui a disparu. On pourrait même dire que forts et prisons, devenus décors de ruines, inscrivent la mort de ce qui fut, la disparition du monde d’avant avec une nostalgie, dont les responsables politiques de la Révolution n’étaient sans doute pas tout à fait conscients. Pour évoquer la poésie de ces ruines, lisons Diderot 1995, 338):

De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m’entourent m’annoncent une fin, et me résignent à celle qui m’attend. Qu’est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s’affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s’ébranlent. Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir [...].

Un auteur comme Joseph-Marie Loaisel-Tréogate, romancier autant que dramaturge joue avec un art consommé de cette poésie du temps qui passe, ou qui a passé. Si le décor du second acte de *La Forêt périlleuse* (1816 [rep. 1800]) montre un cachot taillé dans le roc au fond d’une caverne, voici le décor du second acte du *Château du Diable* (1793, 18 [repr. 1792]):

Le théâtre représente la salle basse d’un vieux château; les murs sans tapisseries, sont seulement couverts de quelques grands tableaux, troués et presque effacés par le temps. Des branches d’arbre percent à travers les fenêtres, qui n’ont ni volets, ni vitrages; la toile du fond représente une porte gothique pratiquée dans un mur qui menace ruine.

Le mélodrame porte désormais une nouvelle sensibilité au temps: sur la toile de fond de l’histoire, la nostalgie écrit en palimpseste une relation nouvelle au passé.

À la fin du *Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal (1793), un volcan se réveille et vient engloutir l’île où les sans culottes de tous les pays européens ont exilé le pape, la tsarine Catherine II, le roi de Prusse et l’empereur d’Autriche. L’éruption du volcan, plus que toute autre allégorie, exprime ce qui est

apparu aux contemporains comme une rupture fatale et nécessaire du monde dans lequel ils vivaient. Le volcan n'est pas dans le temps. Comme la guillotine il met fin à une époque. Au spectateur de deviner s'il en est un autre après. Car c'est ici l'instant bref de la destruction et peut-être le volcan, qui détruit la scène-île, n'est-il autre que le théâtre lui-même, dont le temps s'anéantit dans la performance. Le mélodrame, comme le roman, place le spectateur devant les ruines de Pompéi et d'Herculanum en même temps qu'il prend gaiement son parti du monde nouveau. Le théâtre de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, plutôt que d'être défini par un répertoire, ouvre sur un monde d'expériences qui donnent un accès magnifique à la Révolution et fait découvrir les pouvoirs du théâtre au sein d'un événement unique dans l'histoire du monde. Sa disparition tient à sa nature même.

## Bibliographie

Bouilly, Jean-Nicolas. 1798. *Léonore ou l'amour conjugal, fait historique en deux actes et en prose, mêlée de chants. Paroles de J. N. Bouilly, musique de Pierre Gaveaux, représentée pour la première fois à Paris au Théâtre Feydeau le 1<sup>er</sup> ventôse an 6<sup>e</sup> de la république française* [19 février 1798]. Paris: Chez Barba. <https://www.loc.gov/resource/music.musschatz-16205/?sp=3&st=image&r=-0.186,0.024,1.561,0.731,0> (consulté le: 02/12/2024).

Chénier, Marie-Joseph. 1793a. *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai, tragédie en cinq actes par Marie-Joseph Chénier, Député à la Convention Nationale; Représentée pour la première fois au Théâtre de la République le 9 février 1793. L'an II de la République Française*. Paris: Chez Moutard.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k482279> (consulté le: 02/12/2024).

Chénier, Marie-Joseph. 1793b. *Caius Gracchus, tragédie en trois actes par Marie-Joseph Chénier, Député à la Convention Nationale; Représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la République le 9 février 1792, l'an I de la République Française*. Paris: Moutard. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5695019k> (consulté le: 02/12/2024).

Chénier, Marie-Joseph. 1793c. *Caius Gracchus, tragédie en trois actes, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la République le 9 février 1792, l'an I de la République Française*. Paris: Pélissier.

Collot d'Herbois, Jean-Marie. 1790. *La Famille patriote ou la Fédération, pièce nationale en deux actes et en prose suivie d'un divertissement; Représentée à Paris sur le Théâtre de Monsieur le 17 Juillet 1790*. Paris: Chez la Veuve Duchesne.

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10098612?page=1> (consulté le: 02/12/2024).

David, Jacques-Louis. 1789. *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*, huile sur toile, 323 cm x 422, Musée du Louvre.

Diderot. 1995 (1767). *Ruines et paysages: salons de 1767*, sous la direction de Else Marie Bukdahl, Michel Delon, et Annette Lorenceau. Paris, Hermann.

Frantz, Pierre, Perazzolo, Paola et Piva, Franco (dir.). 2013. *La Révolution sur scène*. Numéro spéciale de *Studi Francesi* 169 no. 1, <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3271> (consulté le: 2/12/2024).

Guibert, Noëlle et Thomas, Michèle (dir.). 1999. *Le Théâtre et la dramaturgie des Lumières, images de l'album Ziesenis*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.

La Harpe, Jean-François de. 1792. *Mélanie ou la Religieuse, drame en trois actes et en vers; Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre François de la rue de Richelieu, le 7 décembre 1791*. Paris: Didot l'ainé.

[https://books.google.it/books?id=Q6pXngEACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=Q6pXngEACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (consulté le: 02/12/2024).

Le Borgne, François. 2010. "La mise en scène des symboles de la Révolution. Décors domestiques, accessoires, costumes." Dans *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, sous la direction de Philippe Bourdin et Françoise Le Borgne, 183–97. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

Loaisel-Tréogate, Joseph-Marie. 1793. *Le Château du diable, comédie héroïque en quatre actes et en prose; Représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de Molière, le 5 décembre 1792*. Paris: Chez Toubon. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12699718/f2.item> (consulté le: 02/12/2024).

Loaisel-Tréogate, Joseph-Marie. 1816. *La Forêt périlleuse ou les Brigands de la Calabre, mélodrame en trois actes et en prose, par J. M. Loaisel-Tréogate; Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique le 23 janvier 1800 au Théâtre de l'Ambigu-Comique le 25 Janvier 1800*. Paris: Chez Fages. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k849300.image> (consulté le: 02/12/2024).

Marchand, Sophie. 2010. "Représenter la claustration: les décors de couvent, entre idéologie et scénographie". En *Costumes décors et accessoire dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, sous la direction de Philippe Bourdin et Françoise Le Borgne, 41–55. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

Maréchal, Sylvain. 1793. *Le Jugement dernier des rois, prophétie en un acte, en prose, par P. Sylvain Maréchal; Jouée sur le Théâtre de la République au mois Vendémiaire et jours suivants*. Paris: De l'Imp. C-F. Patris <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57455781> (consulté le: 02/12/2024).

Monvel, Jacques Marie Boutet. 1793. *Les Victimes cloitrées, drame en quatre actes en prose; Représentée pour la première fois au Théâtre de la Nation, au mois de mars 1791*. Paris: Chez Chambon.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48210k> (consulté le: 02/12/2024).

Perazzolo, Paola. 2023. "La violence ou la fête? Les mises en spectacle de la Prise de la Bastille (1789-1791) comme miroir du discours politique contemporain". Dans *SigMa Rivista di letteratura comparate, teatro e arti dello spettacolo* 7: 257-272 <https://doi.org/10.6093/sigma.voi7.10522> (consulté le: 02/12/2024).

Picard, Louis-Benoît. 1792. *Les Visitandines, comédie en deux actes mêlés d'ariettes; Représentée sur le Théâtre de la Rue Feydeau le 7 août 1792; Paroles de L.B. Picard, musique de Devienne*. Paris: Chez Maradan.

Piranesi, Giovanni Battista. 1750. *Le Carceri d'Invenzione*, 42 folios. Rome: Bouchard et Gravier.

Pompigny, Maurin de. 1794. *L'Époux républicain, drame patriotique en deux actes et en prose par Pompigny. Représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de la Cité, Variétés, le 20 Pluviose, seconde année de la République Française, une et indivisible [8 février 1794]*. Paris: Chez Cailleau <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48351f/f1.item#> (consulté le: 02/12/2024).

Reynier, L. 1793. *La Frontière, scène patriotique en deux actes*, Paris: De l'Imprimerie, rue du Théâtre-François.

Renwick, John. 1998. "Brutus, tragédie". Dans *Œuvres complètes de Voltaire* 5: *Œuvres de 1729-1730*, sous la direction de Robert Niklaus, John Renwick et al. Oxford: The Voltaire Foundation.

Saint-Amand, Grassier. 1793. *La Mort de Marat, fait historique en un acte suivi de sa pompe funèbre. Variétés amusantes le 8 août 1793*. Paris: Chez Toubon.

Billardon de Sauvigny, Edme-Louis. 1791. *Vashington [Washington] ou la liberté du nouveau monde, tragédie en quatre actes; par M. de Sauvigny; Représentée*



*pour la première fois le 3 juillet 1791 sur le Théâtre de la Nation.* Paris: Chez Maillard D'Orivelle. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1090783/fi.item.r=vashington> (consulté le: 2/12/2024).

Voltaire. 1731. *Le Brutus de Monsieur de Voltaire, avec un discours sur la tragédie.* Paris: Josse.

Voltaire. 1755. *L'Orpheline de la Chine, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois à Paris le 20 août 1755.* Paris: Lambert.

Pierre Frantz, professeur émérite à Sorbonne Université, est spécialiste du théâtre et de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle français. Ses publications portent sur l'esthétique théâtrale, sur Diderot, Rousseau, Marivaux, Beaumarchais, sur le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Il participe à divers travaux collectifs et dirige actuellement l'édition complète du théâtre de Voltaire.