De « la tribune de l’Assemblée nationale à la tribune en plein vent[[1]](#footnote-1) »

Le théâtre à l’époque révolutionnaire, observatoire privilégié de la folie du temps dans l’œuvre de Chateaubriand

Laetitia Saintes

Les *Mémoires d’outre-tombe* dépeignent de saisissante façon l’effervescence qui s’empare des Parisiens au début de la période révolutionnaire et les voit se transporter « du club des Feuillants au club des Jacobins, des bals et des maisons de jeu aux groupes du Palais-Royal, de la tribune de l’Assemblée nationale à la tribune en plein vent[[2]](#footnote-2) ». Cette frénésie poussant le public à courir tour à tour les clubs politiques et les théâtres alors que se brouillent les limites séparant l’espace public de la scène théâtrale donne la mesure de temps de désordre caractérisés par « la lutte des deux génies, le choix du passé et de l’avenir, le mélange des mœurs anciennes et des mœurs nouvelles[[3]](#footnote-3) ».

Ce mélange des genres s’observe dans la nature hétérogène de la production dramatique du temps, qui entremêle pastorales et pièces de circonstance, reprises et créations, elles-mêmes composites à l’image de *La Mère coupable* (1792) de Beaumarchais, « mélange monstrueux », selon la critique, « de beautés dramatiques, & de trivialités absurdes & ridicules[[4]](#footnote-4) ». Le jeu des acteurs les plus fameux de l’époque porte la marque, lui aussi, de cet égarement généralisé : « Qu’était-il donc, Talma ? Lui, son siècle et le temps antique. Il avait les passions profondes et concentrées de l’amour et de la patrie ; elles sortaient de son sein par explosion. Il avait l’inspiration funeste, le dérangement de génie de la Révolution[[5]](#footnote-5). »

Aussi notre contribution entend-elle examiner la façon dont Chateaubriand, de l’*Essai sur les révolutions* (1797) aux *Mémoires d’outre-tombe* (1849-1850), pense au prisme du théâtre – entendu à la fois comme un lieu d’expression politique et comme la production dramatique du temps – ce dérangement de génie de la Révolution, phénomène à la fois intime et collectif qui devait adopter de nouvelles formes sous l’Empire. Pour ce faire, on se penchera sur la représentation de la folie dans les écrits de Chateaubriand relatifs à l’époque révolutionnaire ; on tentera de dégager les modalités et les enjeux de cette représentation en la confrontant à la réalité de la production théâtrale de la période. On verra ensuite comment, selon le mémorialiste, le théâtre se fait sous la Révolution à la fois le reflet et le catalyseur de cet égarement qui frappe le corps social, avant d’envisager, dans un troisième temps, les survivances de cette folie dans le Consulat et l’Empire. Il s’agira de montrer, ce faisant, la manière dont le théâtre devient chez Chateaubriand le lieu privilégié à travers lequel penser et représenter les bouleversements historiques, politiques et sociaux survenus entre 1789 et 1814.

L’ÉPISODE RÉVOLUTIONNAIRE, MOMENT DE FOLIE COLLECTIVE ET INTIME

Pour Chateaubriand, qui peinait jusqu’alors, en lisant « l’histoire des troubles publics », à saisir « comment on avait pu vivre en ces temps-là[[6]](#footnote-6) », l’événement révolutionnaire constitue résolument une révélation heuristique :

La Révolution m’a fait comprendre cette possibilité d’existence. Les moments de crise produisent un redoublement de vie chez les hommes. Dans une société qui se dissout et se recompose, la lutte des deux génies, le choix du passé et de l’avenir, le mélange des mœurs anciennes et des mœurs nouvelles, forment une combinaison transitoire qui ne laisse pas un moment d’ennui. Les passions et les caractères en liberté se montrent avec une énergie qu’ils n’ont point dans la cité bien réglée. L’infraction des lois, l’affranchissement des devoirs, des usages et des bienséances, les périls même ajoutent à l’intérêt de ce désordre. Le genre humain en vacances se promène dans la rue, débarrassé de ses pédagogues, rentré pour un moment dans l’état de nature, et ne recommençant à sentir la nécessité du frein social que lorsqu’il porte le joug des nouveaux tyrans enfantés par la licence[[7]](#footnote-7).

Cette licence coupable semble ainsi le symptôme privilégié de la rupture irrémédiable qu’opère la Révolution entre un passé désormais hors d’atteinte et un présent incertain ; plus avant, ce déchaînement des passions est révélateur de la folie qui s’empare alors de l’espace social et se traduit par un renversement des positions sociales, des mœurs et des valeurs qui évoque résolument le carnavalesque théorisé par Bakhtine.

Ces « libertés des nouvelles mœurs[[8]](#footnote-8) » font ainsi la part belle aux travestissements et aux transgressions de tout ordre :

Chez M. Necker, chez M. le comte de Montmorin, chez les divers ministres, se rencontraient (avec madame de Staël, la duchesse d’Aiguillon, mesdames de Beaumont et de Sérilly), toutes les nouvelles illustrations de la France, et toutes les libertés des nouvelles mœurs. […] le moine, qui le vendredi traînait sa robe noire ou blanche, portait le dimanche le chapeau rond et l’habit bourgeois ; le capucin, rasé, lisait le journal à la guinguette, et dans un cercle de femmes folles paraissait une religieuse gravement assise : c’était une tante ou une sœur mise à la porte de son monastère[[9]](#footnote-9).

Le motif de la folie, convoqué à travers ce cercle de femmes folles parmi lesquelles se trouve une religieuse chassée de son couvent, parcourt en filigrane cette description de l’entremêlement carnavalesque de classes sociales qui supposément ne se seraient pas côtoyées sous l’Ancien Régime, et qu’illustre cette porosité nouvelle entre le séculier et le religieux. Ces mœurs nouvelles dont 1789 consacre l’irruption font ainsi des couvents les vestiges d’une « société croulante », ruines que l’on visite comme celles des civilisations qui ne sont plus : « La foule visitait ces couvents ouverts au monde, comme les voyageurs parcourent, à Grenade, les salles abandonnées de l’Alhambra, ou comme ils s’arrêtent, à Tilbur, sous les colonnes du temple de la Sibylle[[10]](#footnote-10). »

C’est bien pour se prémunir de cette folie, de ce désordre tout carnavalesques qui « ont écrasé tant de générations avec tant de bruit[[11]](#footnote-11) », que Chateaubriand investit le théâtre : « Pour retrouver le désert, je me réfugiais au théâtre : je m’établissais au fond d’une loge et laissais errer ma pensée aux vers de Racine, à la musique de Sacchini ou aux danses de l’Opéra[[12]](#footnote-12). » Refuge contre la foule, le théâtre offre également un abri face à l’écroulement de la monarchie, qui est aussi celui de tout un monde :

[…] tandis que la monarchie tombait, je n’entendais ni le craquement des voûtes séculaires, ni les miaulements du vaudeville, ni la voix tonnante de Mirabeau à la tribune, ni celle de Colin qui chantait à Babet sur le théâtre : *Qu’il pleuve, qu’il vente ou qu’il neige,/ Quand la nuit est longue, on l’abrège*[[13]](#footnote-13)*.*

Or c’est précisément dans la production dramatique du temps que la folie et le désordre que Chateaubriand tente de fuir devaient trouver, par une ironie propre à ces temps troublés, leur expression privilégiée.

LE THÉÂTRE, REFLET ET CATALYSEUR DE LA FOLIE DE L’ÈRE RÉVOLUTIONNAIRE

Les débuts de la période révolutionnaire voient ainsi politique et théâtre, divertissement et chose publique s’entremêler dans une déroutante cacophonie :

Dans tous les coins de Paris, il y avait des réunions littéraires, des sociétés politiques et des spectacles […]. On se transportait du club des Feuillants au club des Jacobins, des bals et des maisons de jeu aux groupes du Palais-Royal, de la tribune de l’Assemblée nationale à la tribune en plein vent. […] Aux théâtres, les acteurs publiaient les nouvelles ; le parterre entonnait des couplets patriotiques. Des pièces de circonstance attiraient la foule : un abbé paraissait sur la scène ; le peuple lui criait : « Calotin ! calotin ! » et l’abbé répondait : « Messieurs, vive la Nation ! » On courait entendre chanter Mandini et sa femme […], après avoir entendu hurler *Ça ira*; on allait admirer madame Dugazon, madame Saint-Aubin, […] Talma débutant, après avoir vu pendre Favras[[14]](#footnote-14).

D’un club à l’autre, de la tribune de l’Assemblée à la tribune en plein vent, spectacles politique et théâtral se mêlent donc au point de se confondre et de confondre leurs acteurs et tribuns respectifs. Au théâtre, les propos sur la chose publique sont le fait tant des comédiens que du parterre – qui acquiert sous la Révolution une légitimité nouvelle à la faveur de la floraison des théâtres amateurs[[15]](#footnote-15) –, et cela durant la représentation même. Siège des premières assemblées révolutionnaires, la salle du Manège figure de la même façon une « véritable salle de spectacle, où se jouait un des plus grands drames du monde », drame dont les « premiers personnages appartenaient encore à l’ancien ordre de choses », contrairement à leurs « terribles remplaçants[[16]](#footnote-16) ».

Le théâtre d’Olympe de Gouges illustre à merveille ces pièces de circonstance qui attirent la foule et deviennent le lieu de revendications sur la chose publique exprimées tant sur scène que depuis le parterre. Composée dans les heures qui suivent l’annonce de la mort de Mirabeau, le 2 avril 1791, *Mirabeau aux Champs-Élysées* est créée au Théâtre-Italien le 15 avril ; la pièce paraît aussi en volume le même mois. Les spectateurs venus assister à sa première représentation sont partie prenante de cette politisation de l’espace théâtral – et de cette théâtralisation, en retour, du politique : « Pendant la piece, on a jetté sur le théâtre un papier qui contenoit des vers assez foibles en l’honneur de Mirabeau, & d’autres où l’on invitoit l’assemblée nationale à terminer la constitution ; ceux-ci ont été fort applaudis[[17]](#footnote-17) ».

Le succès de *Charles IX ou L’École des rois*, tragédie de Marie-Joseph Chénier créée le 4 novembre 1789 avec Talma dans le rôle-titre, doit de même plus au contexte de sa création qu’à ses qualités littéraires : « La vogue de cette pièce tenait principalement aux circonstances ; le tocsin, un peuple armé de poignards, la haine des rois et des prêtres offraient une répétition à huis-clos de la tragédie qui se jouait publiquement[[18]](#footnote-18) », juge Chateaubriand. Le spectacle qui se donne à voir sur les planches refléterait et nourrirait ainsi celui qui se joue dans les rues de Paris (« on y entendait, on y voyait, on y sentait ce qui se passait hors la scène[[19]](#footnote-19) »). À sa création, la pièce de Chénier compte d’ailleurs parmi son (vaste) public nombre de députés de l’Assemblée nationale, parmi lesquels Danton, Desmoulins ou encore Mirabeau, illustrant le mouvement conjoint de théâtralisation du politique et de politisation du théâtral qui se joue dans les premières années de la Révolution. À y regarder de plus près, pourtant, la pièce, certes investie d’un fort pouvoir de contestation politique, ne peut être qualifiée d’antimonarchique ; récit en filigrane des débuts de la Révolution française, *Charles IX* se veut bien plutôt un plaidoyer contre le despotisme, qu’il soit le fait des rois ou des tribuns de l’Assemblée[[20]](#footnote-20). La pièce n’en est pas moins reçue à l’époque comme une virulente charge antimonarchique, comme en atteste le mot attribué à Danton au sortir de la représentation, révélatrice du potentiel performatif alors accordé au théâtre : « Si *Figaro* a tué la noblesse, *Charles IX* tuera la royauté »[[21]](#footnote-21).

Le répertoire des pièces représentées durant l’époque révolutionnaire ne se borne pas pour autant à une production de circonstance, loin s’en faut ; les reprises prévalent de loin sur les créations, comme en attestent le répertoire du Théâtre de la Nation, celui du Théâtre de la République et celui du Théâtre Feydeau[[22]](#footnote-22), et les comédies légères prédominent sur les pièces explicitement politiques[[23]](#footnote-23). Le contraste est ainsi saisissant entre la violence propre à l’époque révolutionnaire et la vogue, en 1792, de la pastorale dramatique :

Tandis que la tragédie rougissait les rues, la bergerie florissait au théâtre ; il n’était question que d’innocents pasteurs et de virginales pastourelles : champs, ruisseaux, prairies, moutons, colombes, âge d’or sous le chaume, revivaient aux soupirs du pipeau devant les roucoulants Tircis[[24]](#footnote-24) et les naïves tricoteuses qui sortaient du spectacle de la guillotine. Si Sanson en avait eu le temps, il aurait joué le rôle de Colin, et mademoiselle Théroigne de Méricourt, celui de Babet[[25]](#footnote-25). Les conventionnels se piquaient d’être les plus bénins des hommes […]. Ils chantaient la nature, la paix, la pitié, la bienfaisance, la candeur, les vertus domestiques ; ces béats de philanthropie faisaient couper le cou à leurs voisins avec une extrême sensibilité, pour le plus grand bonheur de l’espèce humaine[[26]](#footnote-26).

Le passage évoque le rapprochement fait dans l’*Essai sur les révolutions* entre la Grèce antique et la France contemporaine, les Athéniens et les Français, « tour à tour plus doux, plus innocents que la brebis qu’on égorge, et plus féroces que le tigre qui déchire les entrailles de sa victime[[27]](#footnote-27) ». Aussi alternent-ils sacrifices et spectacles avec une équanimité digne de remarque :

Mais où court tout ce peuple furieux ? d’où viennent ces cris de rage dans les uns, et de désespoir dans les autres ? Quelles sont ces victimes égorgées sur l’autel des Euménides ? Quel cœur ces monstres à la bouche teinte de sang ont-ils dévoré ?... Ce n’est rien : ce sont ces Épicuriens que vous avez vus danser à la fête, et qui, ce soir, assisteront tranquillement aux farces de Thespis, ou aux ballets de l’Opéra[[28]](#footnote-28).

Cette coexistence auparavant impensable – et rendue ici comme là par une ironie corrosive – entre les massacres qui rougissent les rues de Paris et la mode bucolique qui fleurit au théâtre, la violence coupable du présent et l’innocence d’un âge d’or idyllique[[29]](#footnote-29), les discours pacifistes des conventionnels et leur usage de la guillotine, est désormais chose courante, tant est perméable la limite entre la tribune, la scène de théâtre et l’échafaud[[30]](#footnote-30) – le parterre étant par ailleurs prompt à suppléer à cette confusion en voyant dans des répliques sorties de leur contexte des allusions à l’actualité[[31]](#footnote-31). Babet potentielle, Théroigne de Méricourt, bientôt frappée de folie, incarne bien ici aux côtés du bourreau Charles-Henri Sanson, Colin rêvé auquel on devrait la décapitation de Louis XVI et celle de Robespierre, le vertige permanent de la folie caractéristique de l’épisode révolutionnaire.

Symptomatique de cette folie qui s’est emparée du corps social, le mélange des genres se reflète également dans les pièces nouvelles, à l’image de *La Mère coupable* (1792), drame de Beaumarchais dans lequel – signe des temps – joue Laurent de Gouvion-Saint-Cyr, futur maréchal d’Empire ; Chateaubriand assiste d’ailleurs à une représentation de la pièce au théâtre du Marais[[32]](#footnote-32). Conçue par Beaumarchais comme une « intrigue de comédie, fondue dans le pathétique d’un drame[[33]](#footnote-33) », la pièce, créée le 26 juin 1792, se voit épinglée par la critique comme un « mélange monstrueux de beautés dramatiques, & de trivialités absurdes & ridicules[[34]](#footnote-34) ». C’est que *La Mère coupable* traduit à bien des égards l’importance cruciale pour Beaumarchais des formes intermédiaires – l’adjectif désignant chez lui non seulement les genres délaissés par la poétique classique, à l’image du drame, mais aussi les catégories sociales médianes, dont sont issus les protagonistes de son théâtre[[35]](#footnote-35). La production dramatique s’ouvre donc désormais à une instabilité générique féconde sur le plan littéraire, à rebours de la sclérose des normes académiques ; la *terra incognita* politique ouverte par la Révolution a décidément son pendant dramatique dans une « scène bâtarde[[36]](#footnote-36) » où comique et tragique, pathos et ironie, s’entremêlent pour former un alliage d’un genre nouveau.

DU CARNAVALESQUE AU MONSTRUEUX

L’irruption du monstrueux, symptomatique de ces temps de troubles, n’est toutefois pas le seul fait de la poétique de Beaumarchais (telle, à tout le moins, qu’envisagée par ce critique). Revenu à Paris en mai 1792, plus d’un an après avoir quitté la capitale, Chateaubriand constate à quel point la Révolution a évolué : « Les révolutions, comme les fleuves, grossissent dans leurs cours ; je trouvai celle que j’avais laissée en France énormément élargie et débordant ses rivages ; je l’avais quittée avec Mirabeau sous la *Constituante*, je la retrouvai avec Danton sous la *Législative*[[37]](#footnote-37). »

Signe des temps, l’effervescence fantasque des débuts de la Révolution a cédé la place à une folie au visage bien plus inquiétant :

Paris n’avait plus, en 1792, la physionomie de 1789 et de 1790 ; ce n’était plus la Révolution naissante, c’était un peuple marchant ivre à ses destins, au travers des abîmes, par des voies égarées. L’apparence du peuple n’était plus tumultueuse, curieuse, empressée ; elle était menaçante. On ne rencontrait dans les rues que des figures effrayées ou farouches, des gens qui se glissaient le long des maisons, afin de n’être pas aperçus, ou qui rôdaient cherchant leur proie […][[38]](#footnote-38).

Dans ce monde nouveau où la « variété des costumes avait cessé[[39]](#footnote-39) », la folie a ainsi résolument changé de nature, le tumulte et l’empressement des années 1789 et 1790 laissant la place à un silence pesant, lourd des menaces qu’y font planer des figures à l’allure quasi animale.

 Cette folie d’un tour plus sombre prend bientôt les contours du monstrueux. Chateaubriand relate ainsi dans une note de son *Essai sur les révolutions* le propos d’un témoin oculaire des massacres de Septembre[[40]](#footnote-40) :

Ce citoyen […] vit une petite fille pleurant auprès d’un chariot plein de corps, où celui de son père, qui venoit d’être massacré, avoit été jeté. Un monstre, portant l’uniforme national, qui escortoit cette digne pompe des factions, passe aussitôt sa baïonnette dans la poitrine de cette enfant ; et […] *la place aussi tranquillement qu’on auroit fait d’une botte de paille* sur une pile de morts, à côté de son père. […] Le même citoyen rencontra d’autres tombereaux, je crois vers la porte Saint-Martin : une troupe de femmes étoient montées parmi ces lambeaux de chair, et, *à cheval sur les cadavres des hommes* […], cherchoient avec des rires affreux à assouvir la plus monstrueuse des lubricités. Les réflexions ne serviroient de rien ici[[41]](#footnote-41).

Cruauté et monstruosité forment ainsi l’essentiel du sinistre spectacle que donnent à voir les rues parisiennes lors de ces journées de septembre, la folie étant ici plus que jamais, pour emprunter la formule de Michel Foucault, le « déjà-là de la mort » ; partout résonne alors le rire lugubre du fou, qui « rit par avance du rire de la mort[[42]](#footnote-42). » Des danses macabres prennent place au pied même de l’échafaud dont tous se savent les victimes potentielles, célébrant dans ce funeste décor « les joyeuses orgies du sang, de l’acier et de la rage, où l’on trinquait au néant, où l’on dansait tout nu la danse des trépassés, pour n’avoir pas la peine de se déshabiller en allant les rejoindre[[43]](#footnote-43) ».

Seule la métaphore théâtrale permet d’appréhender et de représenter cette folle surenchère – ou cette surenchère dans la folie : « pris collectivement, le peuple est un poète, auteur et acteur ardent de la pièce qu’il joue ou qu’on lui fait jouer. Ses excès ne sont pas tant l’instinct d’une cruauté native que le délire d’une foule enivrée de spectacles, surtout quand ils sont tragiques[[44]](#footnote-44) ». Fruit de la folie des chefs révolutionnaires, la déraison publique doit aussi beaucoup au pouvoir du groupe, de loin supérieur à celui de l’individu – les Français étant « individuellement les plus aimables des hommes, en corps les plus détestables de tous » –, à l’effet d’entraînement que produit sur des êtres agissant « au gré de leurs passions impétueuses[[45]](#footnote-45) » le spectacle omniprésent de la violence, qu’il ressorte de la fiction ou de la réalité.

La Terreur constitue le paroxysme de cette violence volontiers spectaculaire dont elle augure par là même la fin prochaine. Depuis l’échafaud sur lequel il monte le 5 avril 1794, « théâtre de la Terreur, où ses pieds se collaient dans le sang épaissi de la veille[[46]](#footnote-46) », Danton se livre pour la dernière fois, écrit Arnault, à une « [e]ffroyable pantomime[[47]](#footnote-47) », avant de prononcer (« avec l’accent d’un Gracque[[48]](#footnote-48) ») ses derniers mots, exemplaires de cette macabre théâtralisation du politique : « Tu montreras ma tête au peuple ; elle en vaut la peine[[49]](#footnote-49) ». L’exécution, le même jour, de Camille Desmoulins devient sous la plume de Chateaubriand l’un des premiers signes annonciateurs de la fin du drame révolutionnaire :

A l’époque où l’on faisait des pensions à la guillotine, où l’on portait alternativement à la boutonnière de sa carmagnole, en guise de fleur, une petite guillotine en or, un petit morceau de cœur de guillotiné ; à l’époque où l’on vociférait : *Vive l’enfer !* […] ; à cette époque, il fallait, en fin de compte, arriver au dernier banquet, à la dernière facétie de la douleur[[50]](#footnote-50).

Ce carnavalesque macabre trouve ainsi dans le paroxysme que constitue la Terreur son terme naturel. Pour autant, le mélange des genres et des registres, de la farce et du tragique, signe de la rupture définitive avec l’Ancien Régime, demeure le partage des régimes politiques qui succèdent au Directoire. Cette persistance d’un lien indissociable entre spectacle politique et représentation théâtrale se reflète dans la figure de Talma, dans laquelle les déchirements identitaires de la France postrévolutionnaire trouvent sans doute leur meilleure allégorie.

THÉÂTRALISATION DU MONDE POSTRÉVOLUTIONNAIRE

Sous la plume de Chateaubriand, qui lui voue à l’image de Germaine de Staël une vive admiration, Talma, fervent partisan sous la Révolution d’un théâtre militant et patriotique est l’incarnation même au théâtre d’une France postrévolutionnaire ayant fait table rase de ce qui faisait l’Ancien Régime : « il ne savait pas le *gentilhomme*; il ne connaissait pas notre ancienne société ; il ne s’était pas assis à la table des châtelaines, dans la tour gothique au fond des bois ; il ignorait […] la galanterie, l’allure légère des mœurs, la naïveté, la tendresse, l’héroïsme d’honneur, les dévouements chrétiens de la chevalerie[[51]](#footnote-51) ».

Ce qu’incarne Talma, ce sont bien plutôt l’imaginaire et les représentations propres au nouvel ordre sociopolitique ; son jeu porte par conséquent la marque de cette folie qui en est la caractéristique la plus saillante :

Qu’était-il donc, Talma ? Lui, son siècle et le temps antique. Il avait les passions profondes et concentrées de l’amour et de la patrie ; elles sortaient de son sein par explosion. Il avait l’inspiration funeste, le dérangement de génie de la Révolution à travers laquelle il avait passé. Les terribles spectacles dont il fut environné se répétaient dans son talent avec les accents lamentables et lointains des chœurs de Sophocle et d’Euripide. Sa grâce qui n’était point la grâce convenue, vous saisissait comme le malheur. La noire ambition, le remords, la jalousie, la mélancolie de l’âme, la douleur physique, la folie par les dieux et l’adversité, le deuil humain : voilà ce qu’il savait[[52]](#footnote-52).

L’innovation esthétique majeure qui caractérise le jeu de Talma est ainsi le fruit des représentations engendrées par la Révolution par la variété même des « terribles spectacles » qu’elle a donné à voir. La ferveur révolutionnaire le dispute en Talma à un pathétique d’un genre nouveau, trouvant sa source dans les « solitudes de Saint-Denis, où les Parques de 1793 avaient coupé le fil de la vie tombale des rois[[53]](#footnote-53) ».

Or la gravité de Talma, « forçat de la destinée, inexorablement enchaîné entre la fatalité et la terreur[[54]](#footnote-54) », trouve dans la France postrévolutionnaire son versant négatif – et son pendant grotesque – en la personne de Bonaparte. Dans *De Buonaparte et des Bourbons* (1814), Napoléon se trouve ainsi présenté comme un « insensé[[55]](#footnote-55) », le bilan de son règne étant celui d’un « défaut de raison et de bon sens, rêves d’un fou et d’un furieux[[56]](#footnote-56) ».

Funeste conséquence des égarements révolutionnaires, le Consulat et l’Empire se font d’emblée le lieu d’une théâtralisation permanente de la chose publique, tant Napoléon

a quelque chose de l’histrion et du comédien. Il joue tout, jusqu’aux passions qu’il n’a pas : il est toujours sur un théâtre ; au Caire, c’est un renégat qui se vante d’avoir détruit la papauté ; à Paris, c’est le restaurateur de la religion chrétienne ; tantôt c’est un inspiré, tantôt c’est un philosophe. Ses scènes sont préparées d’avance. Un souverain qui a pu prendre des leçons de Talma, afin de paraître dans une attitude royale, est jugé pour la postérité. Il veut paraître original, et il n’est presque jamais qu’imitateur ; mais ses imitations sont si grossières qu’elles rappellent à l’instant l’objet ou l’action qu’il copie[[57]](#footnote-57).

Malgré les – supposées – leçons de Talma, il est ainsi bien mauvais comédien celui qui, sous le « masque de César et d’Alexandre » demeure un « homme de peu[[58]](#footnote-58) » persuadé que la politique revient à « jouer aux hommes[[59]](#footnote-59) ».

Le régime impérial se caractérise ainsi par sa propension perpétuelle à tenter de pallier son absence de légitimité et de filiation, cela notamment en surinvestissant l’imaginaire monarchique. Tout n’est ainsi que déguisements, à l’image de la noblesse d’Empire, dont Germaine de Staël souligne dans *Dix années d’exil* le caractère factice et ridicule : « Rien en effet ne prête plus à la plaisanterie que la création d’une noblesse toute nouvelle telle que Bonaparte l’établit pour le soutien de son nouveau trône[[60]](#footnote-60) » ; ces nouveaux nobles, qui « ne pouvaient s’empêcher [eux]-mêmes de rire, en s’entendant appeler Votre Majesté » paraissent autant de bourgeois gentilhommes, chaque jour de ce régime donnant lieu à « quelques situations dignes de Molière[[61]](#footnote-61) ».

Si elle eût pu prêter à rire dans d’autres circonstances, la pompe du régime impérial ne se départ pourtant jamais d’un aspect menaçant coupant court à toute tentative de la tourner en dérision : « la terreur, qui faisait le fond du tableau, empêchait que le grotesque de l’avant-scène ne fût bafoué comme il aurait dû l’être[[62]](#footnote-62) », note Staël. De même chez Chateaubriand où l’empereur, de retour de la désastreuse campagne de Russie, ne manifeste « pas un regret, pas un seul aveu de sa folie » et semble au contraire « triomphant, glorieux, paré du manteau royal » ; or « cette pompe ne servoit qu’à le rendre plus hideux ; et tous les diamans de la couronne ne pouvoient cacher le sang dont il étoit couvert[[63]](#footnote-63). » C’est bien de ce sombre carnavalesque dont la Terreur a marqué l’apogée qu’est empreinte sous l’Empire, la vie publique – ou ce qui en fait office :

Alors commencèrent les grandes Saturnales de la royauté : les crimes, l’oppression, l’esclavage, marchèrent d’un pas égal avec la folie. Toute liberté expire, tout sentiment honorable, toute pensée généreuse, deviennent des conspirations contre l’État. Si on parle de vertu, on est suspect ; louer une belle action, c’est une injure faite au prince. Les mots changent d’acception : un peuple qui combat pour ses souverains légitimes est un peuple Rebelle ; un traître est un sujet fidèle ; la France entière devient l’empire du mensonge […][[64]](#footnote-64).

Le choix même du terme de « saturnales », référence aux fêtes données en l’honneur de Saturne dans la Rome antique, pendant lesquelles les esclaves jouissaient d’une liberté apparente et où tous les excès étaient permis, est significatif, qui convoque un carnavalesque où le grotesque occupe un rôle de premier plan.

Théâtre d’un dévoiement moral et politique généralisé dont le langage du pouvoir se fait à la fois l’écho et le catalyseur, ces saturnales inaugurées par l’exécution du duc d’Enghien – épisode qui forme de « ces scènes que l’on ne trouve plus que dans les romans[[65]](#footnote-65) » – vouent néanmoins l’Empire à sa perte. L’« élévation prodigieuse » de Bonaparte, châtiment infligé aux Français en rétribution d’une « révolution préparée par la corruption de nos mœurs et par les égaremens de notre esprit[[66]](#footnote-66) », n’aura ainsi d’égale que sa chute providentielle : « la main de la Providence est visible dans tout ceci : Dieu lui-même marche à découvert à la tête des armées et s’assied au conseil des rois[[67]](#footnote-67) ».

\*

De *L’Essai sur les révolutions*, œuvre de jeunesse, aux *Mémoires d’outre-tombe*, le théâtre forme chez Chateaubriand le prisme privilégié à travers lequel penser et représenter l’événement révolutionnaire et la rupture décisive dont il est synonyme sur le plan, notamment, des représentations. Traversé par une déraison collective qu’il alimente en retour, le théâtre constitue alors à la fois le reflet et le catalyseur d’un mélange des genres, des registres et des tons où farce et drame, spectacle politique et spectacle théâtral se confondent. À mesure que la tragédie rougit les rues parisiennes et que se profile le paroxysme que sera la Terreur, les limites entre la tribune et la scène se veulent de plus en plus perméables, l’heure étant à une spectacularisation de la chose publique et à une politisation du théâtre sans précédent. Ce phénomène dont Chateaubriand se veut l’observateur attentif mais détaché – manière, sans doute, de se prémunir de la contagion de cette folie – devait persister sous une double forme dans la France postrévolutionnaire, comme en témoignent la figure de Talma, dont le jeu doit beaucoup au dérangement de génie propre à la Révolution, et son pendant négatif qu’est Napoléon, cynique histrion à l’origine de saturnales consacrant l’avènement en France d’un véritable empire du mensonge.

Quant au peuple, « auteur et acteur ardent de la pièce qu’il joue ou qu’on lui fait jouer », objet d’une folie tour à tour fantasque et monstrueuse, Chateaubriand ne le tient pas pour responsable des exactions révolutionnaires, au contraire des tribuns qui l’ont poussé à les commettre, l’opinion ayant été « enchaînée par des tribunes pleines d’assassins[[68]](#footnote-68) ». Texte de circonstance, *De Buonaparte et des Bourbons* exonère de même les Français des crimes commis en leur nom sous l’Empire. Manière sans doute de laisser entendre que, depuis la Révolution, chacun est peu ou prou réduit, devant les évolutions de la chose publique et les aléas de l’histoire, à la passivité d’un spectateur au théâtre : « Nous sommes ici-bas comme au spectacle : si nous détournons un moment la tête, le coup de sifflet part, les palais enchantés s’évanouissent ; et lorsque nous ramenons les yeux sur la scène, nous n’apercevons plus que des déserts et des acteurs inconnus[[69]](#footnote-69). »

1. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, Jean-Claude Berchet (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2003, t. I, p. 303. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-2)
3. *Ibid.*, p. 302. [↑](#footnote-ref-3)
4. *L’Esprit des journaux français et étrangers*, septembre 1792, p. 333-340. [↑](#footnote-ref-4)
5. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 637. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Ibid.*, p. 302. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ibid.*, p. 304. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-9)
10. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-10)
11. *Ibid.*, p. 312. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibid.*, p. 308. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibid.*, p. 303. [↑](#footnote-ref-14)
15. Martial Poirson, « Introduction », in *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, M. Poirson (dir.), Paris, Desjonquères, 2008, p. 26. Marmontel parlera d’ailleurs de « démocratie du parterre ». [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ibid.*, p. 301. [↑](#footnote-ref-16)
17. *L’Esprit des journaux français et étrangers*, 1791, volume 6 (juin 1791), p. 333-334. [↑](#footnote-ref-17)
18. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, éd. cit., p. 441. Chateaubriand assistera à une représentation de la pièce en juin 1792, de retour des États-Unis (cf. Marc Fumaroli, « Penser à chaud la Révolution : Chateaubriand et Burke », *Commentaire*, n° 95, automne 2001, p. 511-524, ici p. 522). [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ibid.*, p. 440, note e. [↑](#footnote-ref-19)
20. Philippe Corno, « "Si *Figaro* a tué la noblesse, *Charles IX* tuera la royauté". Une représentation problématique de l’action du théâtre dans l’événement révolutionnaire », in *Que m’arrive-t-il ? Littérature et événement*, Philippe Corno et Emmanuel Boisset (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 155-166. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-21)
22. Philippe Bourdin, « Introduction. Théâtre et révolutions », in *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367, janvier-mars 2012, p. 3-15, ici p. 5. [↑](#footnote-ref-22)
23. M. Poirson, « Introduction », in *Le Théâtre sous la Révolution*, *op. cit.*, p. 15. [↑](#footnote-ref-23)
24. Référence à « Tircis et Amarante », fable de La Fontaine. [↑](#footnote-ref-24)
25. Colin et Babet sont les héros du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, ainsi que de nombre d’œuvres pastorales de Sedaine. [↑](#footnote-ref-25)
26. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, *op. cit.*, p. 441. [↑](#footnote-ref-26)
27. F.-R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 95. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Ibid*., p. 92. [↑](#footnote-ref-28)
29. On lira à ce sujet Anne-Rozenn Morel, « Les utopies de la Révolution française. Ou l’introduction de l’événement dans la fiction (1789-1804) », in *Que m’arrive-t-il ? Littérature et événement*, *op. cit*., p. 145-154. [↑](#footnote-ref-29)
30. M. Poirson, « La Terreur en spectacle », *Études théâtrales*, 2014/1, n° 59, « La Terreur en scène », p. 13-46, ici p. 14. [↑](#footnote-ref-30)
31. Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au xviiie siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988, p. 231. [↑](#footnote-ref-31)
32. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, éd. cit., t. I, p. 303. [↑](#footnote-ref-32)
33. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, « Un mot sur *La Mère coupable* », in *Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, Pierre Larthomas (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984. p. 273. [↑](#footnote-ref-33)
34. *L’Esprit des journaux français et étrangers*, septembre 1792, p. 333-340. [↑](#footnote-ref-34)
35. Stéphanie Genand, « Introduction. Beaumarchais, actuel ? », in S. Genand, *« Deviner l’énigme du Sphinx. La Trilogie de Beaumarchais*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 13-39. [↑](#footnote-ref-35)
36. Voir à ce sujet *La Scène bâtarde. Entre Lumières et romantisme*, G. Loubinoux (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004. [↑](#footnote-ref-36)
37. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, *op. cit*., p. 433. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Ibid.*, p. 442. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-39)
40. Auxquels lui-même n’a pas assisté, étant alors à Trèves, dans les rangs de l’armée des princes. [↑](#footnote-ref-40)
41. F.-R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, *op. cit.*, p. 92, n. D. [↑](#footnote-ref-41)
42. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 26. [↑](#footnote-ref-42)
43. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, *op. cit*., p. 451. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-44)
45. F.-R. de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 94. [↑](#footnote-ref-45)
46. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, *op. cit*., p. 451. [↑](#footnote-ref-46)
47. Antoine Vincent Arnault, *Souvenirs d’un sexagénaire*, Paris, Dufey, 1833, t. II, p. 99. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Ibid.*, p. 100. [↑](#footnote-ref-48)
49. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, *op. cit*., p. 452. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Ibid.*, p. 637. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-52)
53. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-54)
55. F.-R. de Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons*, in *Écrits politiques (1814-1816)*, Colin Smethurst (éd.), Genève, Droz, coll. « Les classiques de la pensée politique », 2002, p. 45. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Ibid*., p. 63. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Ibid*., p. 71. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-58)
59. *Ibid.*, p. 62. [↑](#footnote-ref-59)
60. Germaine de Staël, *Dix années d’exil*, Simone Balayé et Mariella Vianello Bonifacio (éd.), Paris, Fayard, 1996, p. 185. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-61)
62. *Ibid.*, p. 185-186. [↑](#footnote-ref-62)
63. F.-R. de Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons*, *op. cit.*, p. 67-68. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Ibid.*, p. 52. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Ibid.*, p. 49. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Ibid*., p. 45. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-67)
68. F.-R. de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 284. [↑](#footnote-ref-68)
69. *Ibid.*, p. 268. [↑](#footnote-ref-69)