

Citation style

Markovits, Rahul: Rezension über: Philippe Bourdin / Gérard Loubinoux (eds.), *Les arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, in: ~ *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2007, 4 - Histoire culturelle, S. 979-981, DOI: 10.15463/rec.1189720540, heruntergeladen über Website

Annales

Histoire, Sciences Sociales

copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

nente pour la société de Cour. Elle l'est moins, me semble-t-il, pour les classes populaires, rurales en particulier.

É. Belmas, qui ne se fixe comme objectif que d'« identifier les grandes familles de jeux en faveur sous l'Ancien Régime », pour « suivre leur évolution et leurs mutations sur trois siècles » (p. 108), ne consacre que peu de pages aux jeux d'exercice (p. 109-131), dont l'essentiel est réservé à la paume (p. 118-131). Les jeux de tir des compagnies d'archers, d'arbalétriers et, à partir du XVI^e siècle, d'arquebusiers, appartiennent aux élites des cités, et les villes accueillent aussi le pallemail et le billard de terre du XVI^e siècle, qui deviennent le mail et le billard aux siècles suivants. Mais les jeux de quilles, de boule, de tamis se pratiquent dans les campagnes, dans les auberges de village, comme le jeu des esses et, surtout, comme la crosse et la soule. Cet ensemble de jeux ruraux aurait mérité une analyse plus approfondie, qui aurait sans doute montré une évolution différente de celle des jeux de Cour, paume comprise. Il est vrai que la Contre-Réforme a progressivement réussi à supprimer cette sociabilité ludique ancienne que décrit le journal du Sire de Gouberville : les paysans, les serviteurs, le seigneur, le curé, le lieutenant de Cherbourg jouant ensemble à la « choule » (soule), en cette fin du XVI^e siècle². Car les sociabilités ludiques rurales et populaires vont diverger de la sociabilité de Cour, et la désaffection pour les jeux physiques brutaux ne touche pas les campagnes. Il faudra de nombreux arrêts du parlement de Paris, des mesures de police, et la gendarmerie au milieu du XIX^e siècle pour arrêter la choule en Normandie. Les jeux de cartes, dans les cabarets et les auberges de village, n'ont pas pris toute la place : des jeux de quilles dans la cour, le jeu des esses, continuent à réjouir les clients, jusqu'aux interdictions de la seconde moitié du XVIII^e siècle. La société « policée » accepte de moins en moins l'envahissement de l'espace public par les jeux physiques, y compris ceux des enfants. Ainsi, la sociabilité ludique de Cour tend à s'imposer à l'ensemble de la société, mais elle n'y réussit que difficilement, se heurtant à des résistances qui mériteraient

qu'on en fasse l'histoire. Les jeux physiques des enfants, comme le volant par exemple, ont eu une évolution liée non seulement à l'histoire technique et économique de certains objets (toupies, billes, volant, etc.) mais aussi à l'histoire de l'enfance et des conceptions éducatives. Ainsi y a-t-il beaucoup à dire sur le volant et, à la citation de François Alexandre de Garsault (p. 147), pourrait-on opposer l'opinion de Rousseau dans l'*Émile*. Ce n'est donc pas à l'histoire des jeux physiques que l'ouvrage d'É. Belmas apporte le plus de renouvellement mais bien à la compréhension sociale et économique des jeux de société et des jeux d'argent. Les pratiques en ce domaine, éclairées par les archives policières, prennent un sens nouveau, replacées dans l'ambiguïté des discours sur le jeu et dans le cadre de la politique royale, à l'égard des académies de jeu ou des loteries.

Qu'il suscite, ici ou là, des critiques de détails, ou des frustrations, il s'agit d'un beau livre, mobilisant archives et textes de toutes sortes pour fournir une synthèse qui donne à réfléchir sur le statut moderne du jeu dans notre société.

MICHEL MANSON

1 - NORBERT ELIAS, *La civilisation des mœurs*, trad. fr. du t. I, Paris, Calmann-Lévy, [1939] 1973.

2 - MICHEL MANSON, « Jeu et sociabilité dans la Normandie du Sire de Gouberville », in MADELEINE FOISIL (dir.), « Le Cotentin au temps du Sire de Gouberville », *Revue du département de la Manche*, 28, 109-111, n° spécial, 1986, p. 43-58.

**Philippe Bourdin
et Gérard Loubinoux (dir.)**

Les arts de la scène & la Révolution française
Clermont-Ferrand, Presses universitaires
Blaise-Pascal, 2004, 606 p.

La médiocrité supposée du répertoire, conjuguée à l'orientation avant tout sociale et politique de l'historiographie, a fait que le théâtre de la Révolution n'a, pendant longtemps, guère attiré l'attention des historiens. Ainsi le *Dictionnaire critique de la Révolution française*, publié à l'occasion du bicentenaire, ne

comportait-il pas d'entrée sur le théâtre. Quinze ans plus tard, *Les arts de la scène & la Révolution française* rassemble vingt-six articles sur ce thème (élargi, puisqu'on y trouve des contributions portant sur l'opéra, l'opéra-comique et la danse), qui témoignent du renouvellement des objets d'étude et des interrogations liés au développement de l'histoire culturelle et à sa percée dans le domaine des études révolutionnaires. Dans son introduction, Philippe Bourdin, maître d'œuvre de l'entreprise, se propose un double objectif : « croiser les approches » et « tenter un bilan renouvelé ». De fait, le volume, divisé en cinq parties, rassemble des contributions d'historiens mais aussi de littéraires, de chercheurs confirmés comme d'étudiants. Foisonnant et inégal, à l'image de son objet, il offre un très utile état des lieux de la recherche, permettant de mesurer le chemin parcouru et celui qui reste à faire.

La première partie, « De la loi à la scène : les institutions parisiennes », s'articule autour des effets de la loi du 13 janvier 1791 qui met fin à l'Ancien Régime théâtral en accordant la « liberté du théâtre » (la fin de la censure théâtrale), et la « liberté des théâtres », c'est-à-dire la fin du système de contrôle de l'activité théâtrale qui garantissait aux trois scènes privilégiées parisiennes (la Comédie-Française, l'Opéra et la Comédie-Italienne) le monopole sur leur répertoire. Gregory S. Brown analyse avec finesse, dans la perspective du passage du « premier champ littéraire » de Alain Viala au « champ littéraire moderne » de Bourdieu, le débat public, mené notamment par Marie-Joseph Chénier, qui conduit à cette loi. Désormais, tout citoyen est autorisé à élever un théâtre public, et l'on assiste à une floraison de salles quelquefois éphémères tout au long de la période, jusqu'à la remise en ordre impériale de 1806-1807. La deuxième partie, « Troupes et salles en province et à l'étranger », quitte de manière bienvenue la capitale et se présente comme une série de monographies sur la vie théâtrale à Dijon, Nantes, Rouen et dans le département du Puy-de-Dôme, au cours de laquelle les auteurs se penchent avec plus ou moins de précision sur les questions de la fréquence des spectacles, du nombre de salles,

de la rémunération des acteurs, du répertoire... On notera le bel article de Karine Rance sur la Société française dramatique et lyrique créée en 1794 à Hambourg, qui sert de lieu de sociabilité aux émigrés de la ville, tout en regrettant qu'il s'agisse du seul texte qui sorte du cadre national, alors même que la Révolution puis l'Empire exportent le théâtre français dans toute l'Europe. Les deux parties suivantes (« Pouvoir et répertoire » et « La part de l'imaginaire ») ont une orientation plus littéraire, étudiant thèmes (la prison), figures (Arlequin, le militaire) ou auteurs (Restif de la Bretonne, Joseph Aude). Enfin, de la dernière partie consacrée aux « Postérités du théâtre révolutionnaire », qui porte surtout sur le ^{xx}e siècle, on retiendra l'excellente présentation par Jean-Luc Chappey du Portique républicain, société d'homme de lettres fondée par le chevalier Piis en 1799, dont l'existence éphémère, avant sa disparition sous le Consulat, témoigne de la volonté au sein des réseaux néo-jacobins de mobiliser les arts du spectacle au service du peuple, contre l'élitisme des idéologues.

Deux thèmes récurrents se dégagent de l'ensemble. Tout d'abord, celui de la rupture ou de la continuité du théâtre révolutionnaire par rapport à ce qui le précède. De fait, malgré les effets de la loi de 1791, la continuité l'emporte dans de nombreux domaines, ainsi du répertoire : à Nantes, où « les pièces révolutionnaires ont peu pénétré » (Karine Large), à Hambourg où « la continuité avec le répertoire d'Ancien Régime est frappante » (K. Rance), dans le Puy-de-Dôme où entre l'an VIII et 1815, plus de 40 % des titres datent d'avant 1789 (Cyril Triolaire). Continuité d'autant plus forte qu'elle n'est pas toujours linéaire, mais parfois « évoluée » comme le montre le défunt David Trott à propos du théâtre de foire, dont l'« esprit », la « pratique », à défaut d'un répertoire précis, ont perduré. De ce point de vue, les intéressants articles de Michèle Sajous d'Oria et Alessandro Di Profio ont tous deux des titres trompeurs, car c'est bien de l'avant-1789 qu'ils traitent. La première constate qu'en matière d'architecture théâtrale « la Révolution ne put mettre en

œuvre ses grands projets » et se concentre sur les innovations introduites par Jacques-Germain Soufflot à Lyon dès 1756 et surtout Claude-Nicolas Ledoux à Besançon en 1784. De même A. Di Profio, qui évoque la création du Théâtre de Monsieur à Paris en janvier 1789 dans le contexte de l'implantation de l'opéra italien en France, met en valeur le rôle joué par Marie-Antoinette ou la Montansier, directrice du théâtre de Versailles, et conclut qu'il s'agit là « d'un pur produit de l'Ancien Régime ». Ne pourrait-on pas inverser la perspective et soutenir que du coup les ruptures commencent pendant l'Ancien Régime, notamment dans les années 1780, relativisant celle de 1791 ?

Le second thème est celui de la politisation, politisation du théâtre et politisation par le théâtre. Double phénomène illustré par l'évolution de la critique théâtrale, dont Michel Biard montre de façon convaincante que c'est à partir de 1791, à l'occasion des troubles religieux puis de la fuite du roi, qu'elle se politise véritablement, devenant « l'un des vecteurs d'une acculturation politique qui doit se faire au pas de charge ». Ce terme d'acculturation, lié à l'idée du théâtre comme « école du peuple », est également employé par J.-L. Chappey pour décrire le projet du Portique, tandis que P. Bourdin, décrivant le rôle joué par les anciens comédiens Fusil, Dumanoir et Dorfeuille pendant la Terreur dans la répression du département de Rhône-et-Loire, note « combien l'expérience des tréteaux est réinvestie dans la production d'images et de jeux de mots, dans les mises en scène des cérémonies déchristianisatrices et républicaines ». Le théâtre de la Révolution est dès lors étroitement lié à la fête, ce qui renvoie au thème plus général de la « théâtralité » de la politique de l'époque¹. Mais comme le fait remarquer justement Erica Joy Mannucci, le modèle de l'acculturation n'est pas suffisant pour rendre compte de l'effet du théâtre, car il tend à occulter le rôle actif du public dans la construction du sens : le théâtre ne serait « ni une chaire, ni une école, donc, mais plutôt un lieu social de médiation culturelle ». Dès lors, on peut regretter l'absence des publics,

souvent caractérisés de manière assez vague par les auteurs, parmi les thèmes explorés, alors même que certains travaux ont montré la voie².

RAHUL MARKOVITS

1 - Voir PAUL FRIEDLAND, *Political actors: Representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, qui évoque également le rôle des comédiens dans l'épisode de la répression lyonnaise (p. 174).

2 - On pense notamment à l'ouvrage de JEFFREY S. RAVEL, *The contested parterre: Public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

Alessandro Di Profio

La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792

Paris, CNRS Éditions, 2003, 561 p.

Comme il arrive souvent avec les ouvrages d'érudition, même parmi les plus sérieux, c'est dans le sous-titre qu'on découvre l'objet de ce livre. En effet, la troupe italienne du Théâtre de Monsieur (devenu Théâtre Feydeau en 1791) n'entretint avec la Révolution française que des rapports relativement ténus : d'une part, ce théâtre fut inauguré en janvier 1789 sous le patronage d'une partie de la Cour ; d'autre part, le répertoire italien, presque entièrement importé du reste de l'Europe, ne fut jamais investi par les thèmes politiques qui inspirèrent bien des pièces françaises après juillet 1789. La dissolution de la troupe, en revanche, fut une conséquence directe de la Révolution : le comte de Provence, frère du roi, qui avait donné son nom au théâtre, s'exila en juin 1791, puis ce fut le tour du directeur, le compositeur et violoniste Giovanni Battista Viotti ; enfin, les chanteurs italiens plièrent bagage en 1792, dès le début des massacres de septembre. En trois ans et demi, cependant, le théâtre avait tourné à plein régime, suscitant une énorme production journalistique dont la troisième partie de *La révolution des Bouffons* procure une passionnante sélection. Au-delà du contexte révolutionnaire, l'aventure italienne du Théâtre de Monsieur présente