



La violence ou la fête? Les mises en spectacle de la Prise de la Bastille (1789-1791) comme miroir du discours politique contemporain

Violence or joy? The plays on the Storming of the Bastille (1789-1791) as a mirror of the coeval political discourse

Paola Perazzolo
Università di Verona, Italy

RÉSUMÉ | ABSTRACT

La dimension spectaculaire et l'importante valeur politique et symbolique de la prise de la Bastille motivent sa (re)évoation massive par une production iconographique et textuelle à laquelle s'ajoutent de nombreuses mises en spectacle depuis septembre 1789 jusqu'à l'automne 1791. Tout au long de cette période, la progressive disparition de toute allusion aux violences populaires exercées contre De Launay, Du Pujet, Flesselles, Berthier de Sauvigny et Foulon témoigne du fait que les dramaturges se posent en miroir des mutations du sentiment collectif et du discours politique d'institutions qui essaient, depuis 1790, de la colère populaire en mettant davantage l'accent sur la dimension festive de la journée fondatrice. | The spectacular dimension and the significant political and symbolic value of the storming of the Bastille motivate its massive (re)evocation through an important iconographic and textual production. Moreover, numerous dramatizations were performed from September 1789 until autumn 1791. Throughout this period, the gradual disappearance of any allusion to the popular violence exercised by an angry crowd against De Launay, Du Pujet, Flesselles, Berthier de Sauvigny and Foulon shows that playwrights mirrored the new institutional and political discourse trying to depoliticize popular anger by placing more emphasis on the festive dimension of the founding day.

MOTS CLÉS | KEYWORDS

Prise de la Bastille, Théâtre de la Révolution française, colère populaire, Harny de Guerville, La Liberté conquise | The Storming of the Bastille, Theater of the French Revolution, popular anger, Harny de Guerville, La Liberté conquise

“Quel spectacle dérobé à l'histoire” (Mercier, ed. Bonnet 1994: 608). Cette formule célèbre s'applique bien à la perception des contemporains de la prise de la Bastille, un “événement-symbole” (Lüsebrink 1992: 115) qui fonde la naissance du concept de souveraineté populaire tout en

renouvelant le discours politique par l'établissement d'un "contre-Pan-théon" (117) imaginaire valorisant la figure individuelle du héros-citoyen. La dimension spectaculaire et la valeur politique de la journée fondatrice expliquent une évocation immédiate et multiforme qu'attestent de nombreux matériaux iconographiques et textuels (cfr. Lüsebrink, Reichardt 1997: 47-ss) et les multiples mises en spectacle des pratiques populaires – les simulacres, le culte des reliques –, des célébrations officielles, des représentations théâtrales. En effet, avant de quasiment disparaître des répertoires à cause, sans doute, de la lassitude d'un public dont "les oreilles [...] avaient été tant embastillées" (Beffroy de Reigny 1792: 239) et de l'évolution d'une actualité fournissant bien des autres sujets de circonstance, depuis septembre 1789 jusqu'à l'automne 1791 les salles parisiennes présentent plusieurs spectacles de circonstance sur le sujet, des pièces qui relèvent d'"une sorte de journalisme théâtral" (Frantz 2013: 23) situé à mi-chemin entre journal et épopée (cfr. 26) et concourant à remémorer de façon 'véritable' un événement (ou sa célébration) dont ils orientent l'interprétation.

La première pièce répertoriée¹, l'anonyme *La Fête du Grenadier*, pantomime nationale et militaire mêlée de chants, de danses, et à spectacle, est montée le 3 septembre 1789 au Théâtre de l'Ambigu-Comique, où elle jouit de 50 représentations totales (cfr. Tissier 1992: 124). En 1790, la célébration de la Fête de la Fédération motive l'avènement de nouvelles créations sur le sujet, dont *Le 14 juillet 1789*, "fait historique" de Fabre d'Olivet mis en scène le 12 juillet au Théâtre des Délassements Comiques – on peut compter huit représentations jusqu'au 21 octobre et quatre reprises au Théâtre des Associés (cfr. Tissier 1992: 173, 189) – ou le hiérodrame *La Prise de la Bastille* de Desaugiers, joué le 13 du même mois et repris une autre fois dans la cathédrale de Notre-Dame et à l'Opéra du boulevard Saint-Martin le 25 décembre (cfr. 361). Deux autres ouvrages évoquent l'événement à travers la mention des célébrations de 1790: *La Fête de la Liberté ou le Dîner des patriotes*, représentée par Ronsin au Théâtre du Palais Royal le 12 juillet – six spectacles en 1790, plus deux reprises au Théâtre Français de la rue de Richelieu deux ans plus tard (cfr. 108, 235) – et *La Famille patriote ou la Fête de la Fédération*, créée le 16 par Collot d'Herbois au Théâtre de Monsieur, où elle jouit de 17 représentations totales (cfr. 97). L'année d'après, c'est le moment de *La Liberté conquise ou le Despotisme renversé*² de Harny de Guerville, donnée le 4 janvier 1791 au Théâtre de la Nation et figurant à l'affiche 26 fois (cfr. 62), plus les inédits *La Bastille, ou le Régime intérieur des prisons d'état* de J.-J. Thomas et Guillaume La Forme et *La Prise*

de la Bastille de Barbot montées, respectivement, le 6 juin au Théâtre Français Comique et Lyrique – 35 représentations totales (cfr. 224) – et le 25 août au Théâtre Français de la rue de Richelieu, où le spectacle est encore repris 5 fois (cfr. 232) tout au long de 1791³.

Ce florilège de pièces s’explique par le fait que ces auteurs, tout comme d’autres dont les textes n’ont pas passé sous les feux de la rampe – en 1790, *La Prise de la Bastille ou la Liberté conquise* de David, *Les imitateurs de Charles IX, ou les conspirateurs foudroyés* de Brizard, *La Prise de la Bastille* de Parein, et en 1792 *Les Deux Prisonniers ou la fameuse journée*, drame historique et lyrique de Martin –, essaient d’exploiter un sujet susceptible de plaire aux autorités ainsi qu’à des spectateurs appelés à remémorer des journées qui avaient catalysé une énorme émotion collective: la peur et l’indignation suscitées par le prétendu “complot aristocratique” visant la destruction des Parisiens avaient engendré une fermentation et une “poussée d’énergie [...] ressentie comme un électrochoc libérateur” (Mazeau 2016: 103) ensuite remplacées par des explosions de joie, d’ivresse, de rage. Celle-ci s’était concrétisée dans les massacres du gouverneur De Launay, de son adjoint Du Pujet, du prévôt des marchand Flesselles et, la semaine d’après, de Berthier de Sauvigny et de Foulon, passés au supplice de la lanterne, démembrés et décapités devant une foule que plusieurs sources présentent comme jouissant du spectacle des têtes décollées, montées sur une pique et exhibées dans les rues.

Les historiens ont bien montré que l’acharnement populaire avait provoqué un énorme choc émotionnel tout en faisant surgir des sentiments contrastés. L’historiographie “classique” a expliqué ces épisodes par une “conception rationnelle de la violence populaire” (Viola 1991: 95) en les considérant comme la conséquence d’une collaboration spontanée à la révolution bourgeoise de la part des masses, fonctionnant d’après le modèle de “la réaction défensive et de la volonté punitive” (96). Notamment, les insurgés auraient châtié leurs ennemis d’une punition barbare mais faisant coïncider vengeance et justice populaire outre que consubstantielle à l’insurrection politique et à la prise de conscience de la naissance de la Nation (cfr. Godechot 1989: 377), ainsi que le rappellent Dupuy et Reichardt: “en juillet 1789, la plupart des journaux, pamphlets et images considèrent les victimes des décapitations comme des ‘traîtres’ n’ayant obtenu que ce qu’ils méritaient” (2021: 191). Les études de Lucas ont mis en évidence d’autres contradictions inhérentes à la perception contemporaine d’une brutalité dont la manifestation inquiète les institutions tout en posant, dès juillet 1789, le problème de la gestion d’une

cruauté collective légitimée par “the violence of the enemy, the purifying quality of popular violence, collective violence as an act of sovereignty, insurrection as the sacred duty of the people” (1991: 134). Dans la tentative de diminuer la signification d’un moment qu’ils essaient d’évacuer autant que possible (cfr. Lucas 1994: 62-ss.), les politiciens révolutionnaires participent d’abord à la justification d’une barbarie mise sur le compte d’un moment de crise tout comme d’une réaction aux injustices de l’Ancien Régime, et notamment à celles perpétrées par des victimes dépeintes comme exécrables, suivant la rhétorique de la déshumanisation qui fleurit dans les journaux, les pamphlets et les récits de la période. Finalement, dans le discours contemporain, la violence était “perçue comme *souveraine*” au moment même où elle devenait “une forme de *représentation* politique” (Viola 1991: 96, italique dans le texte) *via* l’approbation générale accordée par une foule de spectateurs-acteurs à une autre foule agissant, apparemment, d’après une volonté générale reconnue comme l’expression d’un pouvoir d’autant plus souverain que le sang versé méritait de l’être (cfr. 97). En témoigne une masse de matériaux iconographiques (cfr., à titre d’exemple, les FIG. 1, 2, 3) développant le motif alors récurrent de la “tête coupée”, exhibée et montrée en spectacle d’après une cérémonie plus ou moins macabre à la valeur symbolique évidente: “[s]igne du triomphe du peuple, la tête, ainsi dévoilée, sert en même temps de mise en garde aux aristocrates” (Dupuy, Reichardt 2021: 191).

Plusieurs autres sources attestent la diffusion de ce sentiment collectif. Dans une lettre célèbre, Babeuf décrit non pas des massacres mais des “exécutions” qui ne sauraient “épuiser un trop juste ressentiment” ou la “fureur d’un peuple” animé par une rage que la mort des traîtres et la chute de l’“infernale prison” n’ont point apaisée (1789: 72-75), tandis que Dusaulx retrace le “grand spectacle” (1790: 116) que représentent les barbaries aux yeux d’une foule assoiffée de justice. Pour sa part, le rédacteur des *Révolutions de Paris* évoque le 17 juillet le “spectacle terrible et superbe” de la “sentence” et de la décapitation du gouverneur. Le 23, il revient sur le sujet en légitimant une brutalité imputée aux manèges de “vils tyrans” dont les “infâmes projets, [les] trahisons” ont ruiné un peuple auparavant doux et humain mais désormais dominé par une “joie cruelle” et par une “rage désespérée”. Celui-ci assiste et participe à un spectacle monté au profit d’un public d’acteurs-spectateurs – ainsi que, idéalement, d’aristocrates désormais avertis de ce que peut faire “un peuple justement irrité!” – qui soutient l’exercice d’une justice aussi brutale qu’indispensable: “Français, vous exterminatez les tyrans! Votre haine est révoltante! [...]



FIG. 1 – *C'est ainsi que l'on punit les traîtres*: [estampe] / [non identifié] [s.n.] (Paris).



FIG. 2 – Illustration contenue dans *Les Imitateurs de Charles IX, ou les conspirateurs foudroyés*, par le rédacteur des vèpres siciliennes et du massacre de la S. Barthelemi [Gabriel Brizard], Paris, De l'imprimerie du Clergé et de la noblesse de France, dans une des caves ignorées des Grands Augustins, 1790.



FIG. 3 – Messieurs Delaunay Flexelles Berthier Foulon et les deux gardes du corps cherchent à se rendre aux Champs Elisés mais Caron leur répond ensuite en bas: devenus par vos trahisons les ennemis in[m]mortels de la nation et ayant si justement mérité la mort vous osez encore vous présenter pour solliciter le passage aux Champs Elisés qui sont l'azile reservé aux ames pures et victimes innocentes...: [estampe] / Paris, [non identifié] [s.n.], 1789.

Mais vous serez libres enfin! je sens [...] combien ces scènes révoltantes affligent votre âme; [...]. Mais songez combien il est ignominieux de vivre et d'être esclave!”

Ces justifications réapparaissent dans bien des autres productions. Des chansons populaires comme *La prise du gouverneur, sa fin tragique ainsi que celle de Foulon, Flesselles, Bertier*, composée en 1790, attestent la manifestation d'une joie féroce et grivoise bien évoquée par des strophes telles que “Le gouverneur perfide/ Veut en vain s'échapper,/ Un soldat intrépide/ Parvint à le happer./ (Refrain) Eh mais oui-dà!/ Comment peut-on trouver du mal à ça?/ Oh! Nenni-dà! Comment peut-on trouver du mal à ça!/ Ennemi de la France,/ Votre règne est passé;/ Le temps de la vengeance/ Est enfin arrivé (Refrain.) À de Launay, Flesselles,/ À Bertier et Foulon,/ On met une ficelle/ Au-dessous du menton.” (Anonyme 1790, eds. Delon, Levayer 1989: 60). De nombreux dialogues des morts – forme, celle-ci, reprise tout au long de la décennie pour l'aisance de sa réutilisation pamphlétaire et/ou journalistique (cfr. Pujol 2005: 282-ss.; Biard 2017) –

permettent, dans le cas des victimes de juillet 1789, de retracer dans l’au-delà des forfaits dont le jugement et l’acquittement justifient les violences déjà historiquement advenues. Plusieurs écrits présentent l’arrivée des aristocrates massacrés dans un outre-tombe qui renvoie davantage à un “miroir de la France contemporaine” (Rossi 2004: 28) qu’à un lieu atemporel et détaché de toute contingence. Tantôt, comme dans les *Dialogue entre M. de Launay, Flesselles, Foulon et Berthier aux enfers* (Anonyme 1789: 4-ss.) ou dans *Les Quatre Traîtres aux enfers* (Anonyme 1789: 6-ss.), les personnages du titre confessent leurs délits devant un tribunal infernal dont le verdict de culpabilité confirme l’exercice sur terre d’une justice populaire avec laquelle les diables solidarisent. Dans *Les Enragés aux Enfers*, ceux-là se rangent du côté des patriotes à cause de l’énormité des horreurs commises par les aristocrates – notamment, “Tout Diable qu’était Pluton, il ne put, sans frémir, entendre le récit de ces braves Soldats Citoyens [les assaillants morts pendant le siège]” (Anonyme 1789: 3) – et accueillent Foulon en le traitant de “gros coquin”, de “misérable” et de “brigand” avant que de prononcer une condamnation exemplaire motivée par le fait que “rien d’aussi abominable n’étoit encore entré dans les enfers” (Anonyme, 1789: 27). Tantôt, comme dans *l’Adresse de remerciement de monseigneur Belzébuth, prince souverain des enfers, au peuple parisien, sur l’envoi des cinq traîtres exterminés les 14 & 22 juillet*, les puissances diaboliques font preuve de plus d’humour et de pragmatisme: en reconnaissant la qualité extraordinaire d’âmes bien plus sataniques que celles dont il dispose, le prince des ténèbres du titre se propose d’utiliser l’excellence des nouveaux arrivés pour augmenter les souffrances et les persécutions de ses damnés (Anonyme 1789: 1-4).

Bref, pendant plusieurs mois la production textuelle et iconographique remémorent et justifient, de façon plus ou moins burlesque et macabre, des épisodes de sauvagerie qui hantent l’imaginaire collectif tout en préoccupant des autorités désireuses de “obliterate rhetorically the violence of insurrection the moment it occurred, even when accepting its results” (Lucas 1994: 63) en voilant la férocité de l’acte fondateur par l’imposition d’une rhétorique de l’ordre dont témoigne la Fête de la Fédération, conçue d’après M. Ozouf comme “l’invention d’une dramatique de l’unité”, comme une “mise en scène éclatante de l’unanimité nationale” (1976: 59, 63) et caractérisée, entre autres, par l’exaltation d’une fusion utopique.

Ces tentatives institutionnelles d’endiguer la rage populaire ne peuvent certes pas apparaître dans les productions pamphlétaires ou iconographiques évoquées ci-dessus, qui fondent leur succès sur leur immédiate

réactivité à l'actualité. Il est en revanche possible d'en chercher des traces éventuelles dans le *corpus* dramatique répertorié et mis en scène pendant environ deux ans. De façon peu surprenante, les premières pièces légitiment les barbaries, s'accordant ainsi à la *doxa* dominant en 1789: dans *La Fête du Grenadier*, qui doit son succès à l'évocation détaillée du siège et à son esthétique du simulacre, le héros du titre annonce en guise d'épilogue que "Le fort est pris; sous nos coups ils expirent/Des trahisons ceux qui sont l'instrument" (6). L'année d'après, les positions des dramaturges apparaissent pourtant déjà un peu plus nuancées. Exception faite pour le texte – publié de façon semi-clandestine et non représenté – du radical Brizard, qui soutient encore la justice et la justesse des représailles exercées contre des "monstres" et des "criminels de leze-nation" (79, 83), la plupart des auteurs se montre quelque peu plus prudente. Tout en mettant le "triste sort" de De Launay sur le compte d'une juste vengeance, Fabre d'Olivet considère les atrocités commises comme indignes du peuple français, qu'il invite à la raison – "Entraîné par un peuple avide de sa mort./ Il [le gouverneur] en fut déchiré. Cet horrible supplice/ Fut trop prompt, trop cruel, pour être une injustice;/ Il méritait la mort. Mais ces barbares coups,/ S'ils sont dignes de lui, sont indignes de nous" (48). David aussi écrit que les citoyens devraient "arrêter le cours de cette dernière vengeance; elle est barbare, révoltante: elle est indigne des Français. D'ailleurs, les crimes des traîtres ont été expiés" (57) et essaie même d'innocenter les insurgés en imputant les exécutions du 23 juillet à des anciens complices de Flesselles qui "se sont saisis avec violence du prévôt des marchands pour lui brûler la cervelle, & sa tête est portée auprès de celle du zélé partisan de ses crimes" (58). Parein, dont l'ouvrage publié en 1790 est présenté dans le paratexte comme strictement adhérent à la vérité, glisse rapidement sur des faits qu'il ne peut pas entièrement passer sous silence: "le Gouverneur est entraîné à l'hôtel de ville devant les électeurs, pour lui faire rendre compte de son infâme trahison" et "disparaît avec les cinq citoyens qui sont entrés les premiers dans le fort" (59).

Les auteurs des pièces plus tardives iront même plus loin dans ce "maquillage" de la vérité historique en arrivant à évacuer toute mention des violences populaires. Pour les textes de Thomas et de Barbot, restés inédits et connus seulement à travers les comptes rendus des périodiques, on ne peut qu'avancer des hypothèses, alors qu'on connaît mieux les ouvrages d'Harny de Guerville et de Martin, respectivement transmis par le manuscrit de souffleur conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie Française et par l'édition de 1792. Dans *La Bastille, ou le Régime*

intérieur des prisons d'État, Thomas exploite un sujet réputé vendeur tout en se focalisant sur la vie des prisonniers avant qu'ils ne soient libérés par les vainqueurs, ce qui lui permet de ne pas faire mention de ce qui se passe à l'extérieur de la forteresse. Barbot décrit plus spécifiquement un siège dont la représentation, d'après le *Courrier des 83 départements* du 25 août, est offerte comme un "tableau extrait de l'événement du 14 juillet", tableau dont les "événements [...] [ont] été retracés avec une fidélité étonnante" puisque "[l]'incendie du gouvernement, la trahison de Delaunay [sic], la fusillade qui a engagé l'action, le combat qui l'a suivie, tout, jusqu'aux prisonniers arrachés des cachots, a été représenté d'après nature". Faute de texte, on ne peut pas savoir si cette attention à la véracité historique impliquait aussi l'évocation des massacres, mais une remarque du rédacteur du compte rendu de la *Chronique de Paris* du 27 août signale que l'évocation de la "violence [...] pourrait être très nuisible", témoignant par-là du fait que la mutation du discours politique représente un élément que tout auteur s'essayant à la mise en scène du sujet doit désormais prendre en considération. C'est ce que fait Martin l'année d'après dans un texte (non représenté) qui s'accorde parfaitement à la nouvelle *doxa* institutionnelle. *Les deux Prisonniers ou la Fameuse Journée*, axé sur le ressort fictionnel de la participation anachronique de Latude – dont l'évasion datait, réellement, de 1756 – à la journée fondatrice, ne fait nullement mention de violences auxquelles les héros, rentrés à la campagne juste après la prise du fort, pourraient légitimement ne pas avoir assisté, et s'achève sur une dimension festive amplifiée par la célébration d'un mariage.

Pour sa part, *La Liberté conquise* de Harny de Guerville est la pièce qui montre le plus clairement cette adhésion de l'écriture dramatique aux mutations du sentiment général et à la rhétorique officielle d'institutions qui essaient de refouler la dimension insurrectionnelle de l'événement fondateur. Dans cette "pantomime dialoguée", pour reprendre la formule des *Affiches, Annonces et Avis divers* du 6 janvier 1791, l'auteur situe son action dans une ville de frontière qu'on peut aisément resituer à Paris. Un peu comme dans le cas de la pièce de Martin, l'invention d'une dimension semi-fictionnelle permet au dramaturge de conclure son spectacle sur la seule ivresse de la victoire et de glisser sur les barbaries. Cette ellipse historique, qui n'échappera pas à Étienne et Martainville d'après lesquels "[o]n ne dit pas ce que devient le gouverneur: il ne manquait à la ressemblance parfaite du tableau que de le faire accrocher à une lanterne" (1802: 18), suscite l'approbation du rédacteur de la *Gazette*

Nationale, ou le moniteur universel du 7 janvier. Le journaliste relate le beau succès de l'ouvrage avant que de faire l'éloge d'un auteur qui "a eu soin de ne mettre en spectacle que tout ce qui peut élever l'âme sans l'affliger, et a écarté de son sujet tout ce qui est capable d'exciter ce sentiment d'horreur auquel quelques têtes plus effervescentes que judicieuses voudraient nous accoutumer". De Guerville présente en effet une version "domestiquée" de la Prise de la Bastille, dont il célèbre les accomplissements libertaires et le sentiment patriotique d'un peuple bon et uni tout en ayant bien soin d'évacuer les éléments les plus violents et d'effacer la figure historique du citoyen-soldat au profit de l'invention de prétendus chefs charismatiques dirigeant les différents groupes de patriotes – le maire bourgeois Verneuil et Dorsan guident, respectivement, les "citoyens" et les "soldats", Antoine se fait le porte-paroles des "ouvriers", Madame Dorville, la sœur du maire, regroupe autour d'elle les "femmes". Ce qui n'est pas anodin: le fait de mettre l'action insurrectionnelle sous le patronage d'un guide contribue à apprivoiser la dimension irrationnelle de la poussée populaire tout en annulant l'un des principaux éléments de rupture dans le champ du discours politique consubstantiel à l'événement, à savoir cette absence de chefs reconnus qui représente l'une des caractéristiques fondamentales des journées de juillet 1789 (cfr. Lüsebrink 1992: 117). L'adhésion du dramaturge au discours politique officiel est encore plus évidente si l'on considère le traitement de la dernière scène du quatrième acte, scène fort pathétique et fort applaudie par un public enthousiaste. Avant que d'attaquer la forteresse, tous les citoyens se rassemblent autour de l'autel de la patrie – signe d'ordre, de cohésion et de fusion –, devant lequel ils jurent fidélité à la Nation par groupes – les soldats, les femmes, les citoyens. L'auteur reprend là la modalité du serment prononcé par les diverses catégories sociales qui ont défilé à l'occasion d'une Fête de la Fédération conçue comme l'expression d'une unanimité nationale (cfr. Ozouf 1976: 84) ici rappelée par l'allusion à la France conçue comme "une seule famille":

Verneuil, Le Baron, Dorsan, Dorville, Madame Dorville, Antoine, Soldats, Citoyens, Citoyennes. Marche. On se range des deux côtés du théâtre. VERNEUIL. Citoyens, c'est du ciel même que nous tenons notre liberté, et des hommes veulent nous la ravir! Jurons tous d'opposer aux ennemis de la cause publique toute l'énergie qu'inspire l'indignation d'une longue oppression, et de ne souffrir jamais qu'on attente à nos droits d'hommes et de citoyens. Unis dès cet instant avec tous les Français par un pacte

indissoluble, jurons de porter en tous lieux des secours à tous nos frères, de défendre leurs intérêts en tout temps, et de considérer la France comme une seule famille pour laquelle nous devons prendre les armes, combattre et mourir; il s'approche de l'autel. C'est à la face de l'univers, en présence de l'être suprême que je jure d'être fidèle à la nation, à la loi, et au roi, et de soutenir jusqu'au dernier soupir la Constitution du royaume. *Les Citoyens et les Soldats*. Nous le jurons tous. *Les femmes s'approchent de l'autel*. MADAME DORVILLE. Nous joignons nos serments aux vôtres, et nous jurons encore d'inspirer à nos enfants la haine du despotisme, l'amour de la liberté, et le courage de tout sacrifier pour la conserver (De Guerville 1790, ed. Perazzolo 2012: 180).

Cette dramatisation édulcorée et épurée de tout élément destructeur, de toute passion ou émotion excessive et potentiellement dangereuse en termes de déchirement du tissu social, rencontre l'approbation des institutions – *La Liberté conquise* figurera dans la liste des ouvrages 'patriotiques' à représenter *gratis* "par et pour le peuples" établie par les décrets montagnards d'août 1793 – ainsi que la faveur du public. Captivés par la mise en scène grandiose de la vertu patriotique, par le déploiement de multiples "spectacular theatrical effects [...] that let the contemporary audience sensually experience the heroic deeds of the conquerors" (Lüsebrink, Reichardt 1997: 99) tout en leur permettant de revivre des émotions récentes et, surtout, revues d'après le nouveau *politically correct*, les spectateurs font de la pièce l'un des succès les plus importants de début d'année pour le Théâtre de la Nation, une salle à l'époque peu réputée pour son zèle révolutionnaire. Encore, des critiques nombreuses et dithyrambiques témoignent du succès d'un ouvrage dont on célèbre l'à-propos politique, la valeur civique, patriotique et didactique, la capacité d'enflammer le public, ainsi qu'on peut le lire dans l'article du *Journal de Paris* du 5 janvier 1791:

Jamais pièce de théâtre n'a excité autant d'enthousiasme. Il a été poussé à un point qu'il est difficile d'exprimer, et la disposition des esprits ne s'est peut-être pas encore manifestée avec autant de force, ni d'une manière plus entraînante. Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, l'orchestre a exécuté l'air patriotique ça ira, ça ira: toute la salle unanimement a battu la mesure pendant près d'un demi quart d'heure, et de ce moment tous les spectateurs sont devenus acteurs, pour ainsi dire. Avant l'attaque du fort, les patriotes qui dirigent le peuple lui ont fait faire le serment civique: les spectateurs, levant et agitant à la fois leurs

chapeaux, ont ainsi renouvelé eux-mêmes ce serment d'une manière solennelle. On fait faire ensuite ce même serment aux actrices qui jouent dans la pièce: les spectatrices se sont levées, et l'ont fait aussi. Enfin, l'ouvrage finit par ces mots, qui ont été applaudis à tout rompre: vive la Nation! vive le Roi! Ni l'un ni l'autre n'ont trouvé d'ennemis; et c'est un bon augure: il semble nous annoncer que tous les Français seront bientôt réunis.

En ne célébrant que les 'bons' patriotes *via* l'exclusion de toute mention aux 'mauvais' révolutionnaires – la populace violente et sauvage –, de Guerville construit sa pièce en miroir d'un discours politique qui tente depuis 1790 de contenir une barbarie populaire que les institutions essaient d'enrégimenter et de réprimer (cfr. Lüsebrink, Reichardt 1997: 159-ss.) au profit de l'exaltation du sentiment d'unité nationale et de la dimension festive.

Si on analyse l'évocation des épisodes historiques de juillet 1789 dans les pièces du *corpus* répertorié, force est de constater la progressive disparition de toute mention aux barbaries historiquement advenues. Cette absence atteste les tentatives des dramaturges de refléter le discours officiel pour dépolitiser la colère et orienter le sentiment collectif d'un public que la loi Le Chapelier de janvier 1791 a rendu plus démocratique, plus politisé et plus sensible aux exemples de 'prédication théâtrale' offerts par des salles de plus en plus reliées au pouvoir et investies d'une fonction didactique et civique majeure (cfr. Poirson 2008: 15-ss.; Frantz 1992: 508-ss.). Pour Taine, "Tous ces gens-là [les révolutionnaires] sont trop sensibles" (cit. dans Mazeau 2016: 98). Le critique et historien faisait allusion à l'hyperesthésie qui caractérise une période marquée par une succession rapide de rebondissements dont la réception est pourtant souvent dirigée par des institutions qui s'avèrent bien conscientes de l'importance du contrôle des émotions collectives. Contrôle qu'elles exercent aussi grâce à l'art dramatique, qui représente à l'époque l'un des moyens de communication collective les plus puissants⁴.

NOTES

- 1 L'établissement du *corpus* est partiellement repris de Lüsebrink 1989 et de Perazzolo 2012: 50-52.
- 2 La pièce n'ayant jamais été imprimée à l'époque, le texte nous a été transmis par le manuscrit de souffleur conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie Française (Ms. 380 et Mf. 608).
- 3 Lüsebrink signale encore *La Révolution française*, créée le 10 août 1792, où la prise de la forteresse ne figure toutefois pas comme l'un des nombreux événements retracés (cfr. 1989: 347).
- 4 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

- Adresse de remerciement de monseigneur Belzébuth, prince souverain des enfers, au peuple parisien, sur l'envoi des cinq traîtres exterminés les 14 & 22 juillet* (1789), s.l.
- Affiches, Annonces et Avis divers*, 6 janvier 1791.
- Beffroy de Reigny, Louis-Abel (1792), *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791-1792*, Paris, Froullé.
- Biard, Michel (2017), *La Révolution hantée: enfers fantasmés et Révolution française*, Paris, Vendémiaire.
- [Brizard, Gabriel] (1790), *Les Imitateurs de Charles IX, ou les conspirateurs foudroyés, par le rédacteur des vêpres siciliennes et du massacre de la S. Barthelemi*, Paris, De l'imprimerie du Clergé et de la noblesse de France, dans une des caves ignorées des Grands Augustins.
- Chronique de Paris*, 27 août 1791.
- Collot d'Herbois (1790), *La Famille patriote ou la Fête de la Fédération*, Paris, Veuve Duchesne.
- Courrier des 83 départements*, 25 août 1791.
- David, Pierre (1790), *La Prise de la Bastille ou la Liberté Conquise*, [s.l.].
- Delon, Michel; Levayer, Paul-Édouard, eds. (1989), *Chansonnier révolutionnaire*, Paris, Gallimard.
- Desaugiers, Marc-Antoine (s.d.) [1789], *La prise de la Bastille*, Paris, Cailleau.

- Dialogue entre M. de Launay, Flesselles, Foulon et Berthier aux enfers* (ca. 1789), Paris, Grange.
- Dupuy, Pascal; Reichardt, Rolf (2021), *La Caricature sous le signe des Révolutions. Mutations et permanences (XVIIIe-XIXe siècles)*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre.
- Dusaulx, Jean (1790), *De l'Insurrection parisienne et de la prise de la Bastille*, Paris, Debure.
- Les Enragés aux Enfers, ou nouveau dialogue des morts* (s.d.) [1789], s.l..
- Étienne, Charles-Guillaume; de Martainville, Alphonse (1802), *Histoire du théâtre français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, vol. II.
- Fabre d'Olivet, Antoine (s.d.) [1789], *Le 14 juillet 1789*, Paris, Laurens junior.
- La Fête du Grenadier* (1789), Paris, Cailleau.
- Frantz, Pierre (1993), "Les tréteaux de la Révolution (1789-1815)", *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ed. J. de Jomaron, Paris, Colin: 505-33.
- (2013), "Entre journal et épopée: le théâtre d'actualité de la Révolution", *La Révolution sur scène, Studi Francesi*, eds. P. Frantz, P. Perazzolo, F. Piva, 169/LVII/1: 18-26.
- Gazette Nationale, ou le moniteur universel*, 7 janvier 1791.
- Godechot, Jacques (1789), *La Prise de la Bastille. 14 juillet 1789*, Paris, Gallimard.
- Babeuf, Gracchus (1789), *Cadastre perpétuel*, Paris, chez les auteurs, Garney & Volland, tous les marchands de nouveautés.
- De Guerville, Harny (1790), *La Liberté conquise ou le despotisme renversé*, ed. P. Perazzolo, Verona, Fiorini, 2012.
- Journal de Paris*, 5 janvier 1791.
- Lucas, Colin (1991), "Talking about Urban Popular Violence in 1789", *Reshaping France: Town, Country and Region during French Revolution*, eds. F. Alan, J. Peter, Manchester-New York, Manchester University Press: 122-36.
- (1994), "Revolutionary Violence, the People and the Terror", *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, ed. K. M. Baker, Oxford, Pergamon Press, 1994, vol. IV: 57-79.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (1989), "Événement dramatique et dramatisation théâtrale: La Prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers (1789-1799)", *Annales Historiques de la Révolution Française*, 275: 337-55.
- (1992), "La Prise de la Bastille: archéologie d'un événement-symbole", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 104/1: 115-28.

- Lüsebrink, Hans-Jürgen; Reichardt, Rolf (1997), *The Bastille. A History of a Symbol of Despotism and Freedom*, Durham, Duke University Press.
- Martin, Marie-Joseph (1792), *Les Deux Prisonniers ou la fameuse journée*, Paris, Denné.
- Mazeau, Guillaume (2016), “Émotions politiques: la Révolution française”, *Histoire des émotions*, eds. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Paris, Seuil, vol. II: 98-141.
- Mercier, Louis-Sébastien (1798), *Le Nouveau Paris*, ed. J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994.
- Ozouf, Mona (1976), *La Fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard.
- Parein, Pierre-Mathieu (1791), *La Prise de la Bastille*, Paris, chez Girardin et Madame Lesclapart.
- Perazzolo, Paola (2012), “La dramatisation de la prise de la Bastille pendant la Révolution: représentations et révisions”, *Annales historiques de la Révolution française*, 367: 49-68.
- Poirson, Martial (2008), “Introduction”, *Le théâtre sous la Révolution: politique du répertoire (1789-1799)*, ed. M. Poirson, Paris, Desjonquères: 11-61.
- Pujol, Stéphane (2005), *Le Dialogue d'idées au Dix-Huitième siècle*, Svec, 2005: 06.
- Les Quatre Traîtres aux enfers* (1789), Paris, Volland.
- Révolutions de Paris*, 17, 23 juillet 1789.
- Ronsin, Charles-Marie (1790), *La Fête de la Liberté ou le Dîner des patriotes*, Paris, Cussac.
- Rossi, Henry (2004), “L'Enfer burlesque dans le théâtre de la Révolution”, *La Scène bâtarde: entre Lumières et romantisme*, eds. Ph. Bourdin, G. Loubinoux, Clermont-Ferrand, Pubp: 27-42.
- Tissier, André (1992), *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, t. I.
- Viola, Paolo (1991), “Violence révolutionnaire ou violence du peuple en révolution?”, *Recherches sur la Révolution. Un bilan des travaux scientifiques du Bicentenaire*, ed. M. Vovelle, Paris, La Découverte/Institut d'histoire de la Révolution française: 95-102.

Paola Perazzolo est *professoressa associata* en littérature française à l'Université de Vérone. Elle s'intéresse à la production romanesque et dramatique du Dix-Huitième siècle et du Tournant des Lumières, et particulièrement aux textes dramatiques des périodes révolutionnaire et

napoléonienne indagués dans leur interaction entre littérature, histoire, histoire des idées, politique. Elle a participé à des projets internationaux sur ce sujet (Therepsicore, French Theatre of the Napoleonic Era, Rev.E, Horizon 2020, dont elle était PI), auquel elle a aussi consacré plusieurs articles. Elle est l'auteure d'une monographie sur Isabelle de Charrière, a édité deux pièces de la décennie révolutionnaire (G.-M. Legouvé, *La mort d'Abel*, Cambridge, MHRA, 2016; H. de Guerville, *La Liberté conquise ou le Despotisme renversé*, Verona, Fiorini, 2012) et co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont quatre sur l'art dramatique de la période 1789-1815 (*Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823)*, Publif@rum, 2022; *Les masques de l'Empereur: Napoléon en spectacle*, RIEF, 2021; *Theatre, identité et politique culturelle sous le Consulat et l'Empire*, Studi Francesi 191, 2020; *La Révolution sur scène*, Studi Francesi 169, 2013). | Paola Perazzolo is Associate Professor in French literature at the University of Verona. Her research centers on the narrative and dramatic production of the Eighteenth century and the Tournant des Lumières, and particularly on the dramatic texts of the revolutionary and Napoleonic periods explored in their interaction between literature, history, history of ideas, politics. She has participated in international projects on this subject (Therepsicore, French Theater of the Napoleonic Era, Rev.E, Horizon 2020, of which she was PI), to which she has also devoted several articles. She is the author of a monograph on Isabelle de Charrière, has edited two plays from the revolutionary decade (G.-M. Legouvé, *La mort d'Abel*, Cambridge, MHRA, 2016; H. de Guerville, *La Liberté conquered ou le Despotisme reversé*, Verona, Fiorini, 2012) and co-edited several collective works, including four on the dramatic art of the period 1789-1815 (*Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823)*, Publif@rum, 2022; *Les masques de l'Empereur: Napoléon en spectacle*, RIEF, 2021; *Theatre, identité et politique culturelle sous le Consulat et l'Empire*, Studi Francesi 191, 2020; *La Révolution sur scène*, Studi Francesi 169, 2013).