

La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805)

Aussi bien «mythe fondateur» que «fiction patrimoniale», la Révolution française s'offre comme une «scène primitive à l'efficacité rituelle et symbolique inégalée»¹. En témoignent les représentations contrastées qu'en ont données Ariane Mnouchkine dans le sillage de mai 68 et, depuis 2015, Joël Pommerat selon une double intention de démythification et de présentification²: l'événement est rejoué avec sa fougue, son désordre, sa violence et ses espérances. Si, dans *1789* à la Cartoucherie, le récit immersif, polyphonique et *crescendo* des preneurs de la Bastille s'ajoute aux tableaux de comédiens, de marionnettes et aux parades en musique de bateleurs sur plusieurs estrades entourant le public debout, *Ça ira (1) Fin de Louis* joue avec la frontalité du Théâtre des Amandiers pour intégrer la salle à l'action politique que fait surgir le spectacle, grâce à l'utilisation de micros et la présence de comédiens-représentants du peuple assis parmi les spectateurs³. Dans les deux cas, l'action est soutenue par des dispositifs participatifs empreints d'énergie sonore et kinésique.

En son temps déjà, la Révolution transposait à la scène ses actions mémorables dans des «faits historiques et patriotiques» et autres pièces militantes, au statut à la fois journalistique et commémoratif à la lisière de la fête⁴. Le théâtre est alors le premier média permettant de revivre ou découvrir les grands événements collectifs. Les genres traditionnels entrent aussi en résonance avec le présent, selon une relation irréductible à la théorie du reflet et qui mérite d'autant plus attention que, d'une manière générale, «l'essentiel de l'évènement se situe en effet dans sa trace, dans ce qu'il devient de manière non linéaire dans les multiples échos de son après-coup»⁵. Si une première strate, évidente, donne à voir et à entendre la Révolution représentée sur les planches⁶, celle-ci se surimpose également aux ombres et aux silences de pièces apparemment déliées du présent, mais nécessairement “en situation” dans leur époque. Ce sont ces modalités d'histoire en creux ou en sourdine que cet article tâche de mettre en lumière, à

¹ Martial Poirson, *Il était une fois la Révolution...*, in Id., *La Révolution française et le monde d'aujourd'hui. Mythologies contemporaines*, Paris 2014, p. 29.

² *1789, la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, film du Théâtre du Soleil réalisé par Ariane Mnouchkine [1973], Bel Air Classiques, 2017; Joël Pommerat, *Ça ira (1) Fin de Louis*, Arles 2016.

³ Voir le 2^e numéro de la revue *thâtre: La Révolution selon Pommerat*, mis en ligne le 9 juin 2017. Url: <https://www.thaetre.com/2017/03/23/la-revolution-selon-pommerat-avant-propos/>

⁴ Suzanne Jean Bérard, *Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les “faits historiques et patriotiques”*, in “Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte”, 1979, pp. 250-277.

⁵ François Dosse, *Évènement*, in *Historiographie, concepts et débats*, éd. Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, Paris 2010, t. II, p. 756.

⁶ Philippe Bourdin, *La voix et le geste révolutionnaires dans le théâtre patriotique (1789-1799) ou la transcription scénique de l'histoire immédiate*, in *La Voix et le Geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique de la Révolution française à nos jours*, éd. Jean-Claude Caron et Mathias Bernard, Clermont-Ferrand 2005, pp. 305-320.

Thibaut JULIAN, « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805) », dans *L'Orecchio e l'occhio. Lo Spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), Rome, Artemide, 2019, p. 32-45

travers deux succès de genres distincts qui se rejoignent par leur rapport symbolique au(x) Père(s) mort(s)⁷: la «comédie historique»⁸ *L'Abbé de l'Épée* de Bouilly (1799) et *Les Templiers*, tragédie de Raynouard (1805).

Saisir le bruit et la fureur

L'ouverture de la Révolution au théâtre est marquée par l'évènement que constitue *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, «tragédie nationale» créée au Théâtre de la Nation le 4 novembre 1789, après une campagne de presse pour surmonter la censure légale et celle, plus insidieuse, des comédiens. La pièce donne à voir les préparatifs de la Saint-Barthélemy et ses effets immédiats au dénouement, allant de la description des fleuves de sang dans Paris (par une hypotypose narrative) aux remords du roi de France incarné par Talma. La tragédie historique se donne alors à voir dans ses plus vives et terribles couleurs: «En général, la pompe du spectacle, la vérité du costume et des décorations, les grands événements que cette pièce rappelle, produisent l'effet le plus imposant»⁹. Le décor visuel – le palais du Louvre dont les Caryatides encadrent la porte du lointain – et l'outil sonore – avec le retentissement lugubre du tocsin – épousent et soulignent les *climax* de la pièce, comme la bénédiction des poignards à la fin du 4^e acte, signal du massacre des protestants: «*La cloche sonne trois fois lentement. Le duc de Guise et tous les autres courtisans mettent un genou en terre, en croisant leurs épées. Ils restent dans cette position pendant le discours du cardinal de Lorraine*¹⁰.» Prolongé jusqu'au début du 5^e acte qui s'ouvre sur l'errance du roi de Navarre réveillé par le «signal effrayant» des «sinistres clameurs» et «les lugubres accents» de l'airain¹¹, ce tocsin produisit un effet terrible, rendant le massacre sensible et menaçant, si bien que dans *La Critique de Charles IX*, Palissot juge opportun d'y revenir: toutes les bégueules aristocrates, scandalisées par la pièce de Chénier, déblatèrent contre le «maudit tocsin» «révoltant» qui fait «éprouver des convulsions»¹². Ce qui frappe surtout, c'est que loin de s'affaiblir, son effet terrible s'intensifie avec les années. Il suffit d'en juger en confrontant les avis d'un même critique dans *L'Année littéraire* à près de dix ans d'intervalle. En mars 1790, Geoffroy est forcé de reconnaître que «la belle scène, la grande scène, c'est celle du tocsin et de la bénédiction des armes. [...] Cette scène atroce est faite pour inspirer une juste horreur à tous les François qui dans ces tems malheureux ont conservé quelque sensibilité»¹³. Mais à la reprise de la pièce dans une version partiellement réécrite en l'an VII, le contre-révolutionnaire s'insurge et opère un déplacement métonymique: «La tragédie de *Charles IX* [...] semblait n'avoir été faite que pour réveiller des haines assoupies, et rallumer en France tous les

⁷ Cfr. Lynn Hunt, *Le Roman familial de la Révolution française* [1992], Paris 1995; Paul-Laurent Assoun, *Tuer le mort. Le désir révolutionnaire*, Paris 2015.

⁸ Contrairement à la version imprimée, le manuscrit porte comme genre «drame historique».

⁹ *Chronique de Paris*, 5 novembre 1789, p. 295.

¹⁰ Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou l'École des rois*, in *Théâtre*, éd. G. Ambrus et F. Jacob, Paris 2002, pp. 136-137 (acte IV, sc. 6).

¹¹ *Ibid.*, acte V, scène 1, p. 138.

¹² Charles Palissot, *La Critique de la tragédie de Charles IX* [1790], *ivi*, pp. 153-154.

¹³ *L'Année littéraire*, mars 1790, t. II, n°10, p. 30.

Thibaut JULIAN, « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805) », dans *L'Orecchio e l'occhio. Lo Spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), Rome, Artemide, 2019, p. 32-45

flambeaux de la discorde: c'était moins une tragédie que le tocsin de la guerre civile»¹⁴. Plus modéré, le chroniqueur du *Mercur de France* exprime lui aussi un malaise:

On a indiqué ici comme dramatique, et devant produire un grand effet, l'idée de faire sonner le tocsin pendant tout l'intervalle qui existe entre le quatrième et le cinquième acte. Loin de partager cet avis, nous croyons que pousser aussi loin la force de l'illusion serait commander à l'imagination un effort trop pénible, et que la terrible scène de la bénédiction des poignards est assez tragique, pour que le spectateur ait besoin après elle d'un moment de repos¹⁵.

De signe théâtral à valeur d'effet de réel, le tocsin est donc devenu métonymie à part entière de la Révolution que l'on condamne ou que l'on souhaite oublier¹⁶. Cette sonnerie associée à un péril imminent, à son flot de rumeurs et de débordements sanglants¹⁷, a maintes fois retenti au cours de la décennie, ponctuant les insurrections populaires. Quand la tentative de fuite de la famille royale en juin 1791 parvient de Varennes à Paris, la capitale s'agite: «Au premier bruit de cette nouvelle, Paris s'est trouvé animé du même courage qui fit, il y a deux ans, prendre les armes, & tomber la Bastille. Les piques glorieuses ont reparu de toutes parts. Le canon, le tocsin, la générale se sont fait entendre¹⁸.» Rien de plus naturel que de retrouver ces effets de réels visuels et sonores au sein des pièces révolutionnaires tendues comme un miroir, plus ou moins déformant, de l'actualité, à l'instar de la série de pièces sur la prise de la Bastille, tel le «fait historique en trois actes en prose, mêlé d'ariettes» de Parein joué salle Richelieu en août 1791, où, alors que sonne le tocsin, «le peuple assemblé en tumulte [et] armé de piques, haches, fusils» chante pour prendre courage¹⁹. Dans le tableau qu'ils consacrent à la prise des Tuileries (10 août 1792), Saulnier et Darrieux désirent faire voir et entendre le peuple qui «*enfonce les Portes*» du palais, «*brise le trône et tout ce qu'il rencontre*»²⁰. Dans ce «drame» destiné à l'Opéra sur une musique de Kreutzer mais non représenté, l'annonce du complot aristocratique est portée non seulement par un chœur du Peuple avide de vengeance, mais aussi par des signifiants sonores oppressants: «*Minuit sonne: le canon d'alarme tire; le tocsin se fait entendre au loin, augmente ensuite par degré: on entend plusieurs cloches*²¹.» Obsession auditive pour «la liberté ou la mort».

Au fort de la Terreur, explosions et pantomimes fondent en particulier la dramaturgie du théâtre de la Cité ou de l'Ambigu-Comique et se retrouveront au Cirque Olympique des Franconi sous l'Empire. L'utilisation des figurants en foule, des tableaux, de la musique sous-tend un usage politique des émotions sous couvert de

¹⁴ Julien-Louis Geoffroy, *L'Année littéraire*, Paris 1800, t. II, pp. 4-5.

¹⁵ *Mercur de France* du 20 pluviôse an VII (08 février 1799), p. 44.

¹⁶ Cfr. Thibaut Julian, «*Les feux couverts d'une cendre trompeuse*». Blessures et hantises de l'histoire nationale dans le théâtre révolutionnaire, in *La Mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, éd. Anne Teulade et Isabelle Ligier-Degauque, Rennes 2018, pp. 109-124.

¹⁷ Cfr. Jean-Clément Martin, *Violence et Révolution. Essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris 2006; Timothy Tackett, *Anatomie de la Terreur* [2015], Paris 2018.

¹⁸ *Chronique de Paris*, 22 juin 1791, p. 691.

¹⁹ Pierre-Mathieu Parein, *La Prise de la Bastille*, Paris 1791, p. 1.

²⁰ Guillaume Saulnier et Darrieux, *La Journée du Dix Août 92 ou la chute du dernier tyran*, Paris an II, p. 47 (acte IV, scènes 4 et 5).

²¹ Ivi, p. 39 (acte III, scène 7).

Thibaut JULIAN, « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805) », dans *L'Orecchio e l'occhio. Lo Spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), Rome, Artemide, 2019, p. 32-45

patriotisme, oscillant entre la sidération devant l'horreur, l'indignation ou la haine, et l'admiration pour la geste épique des soldats et des nouveaux héros dont Bonaparte devient l'étendard. Nombreuses sont les pièces à célébrer ses exploits, comme *Le Pont de Lodi* au Théâtre Feydeau:

[...] l'attaque du pont est exécutée avec effet; en un mot, c'est du spectacle, c'est une pantomime qui peut piquer la curiosité par la manière dont elle est rendue. Tout le monde voudra voir des troupes, des canons *véritables*, une attaque, un combat à la mousqueterie, à la baïonnette; c'est un bruit d'enfer!... C'est un spectacle nouveau; il n'en faut pas d'avantage pour attirer tout Paris²².



Louis-François Lejeune, *La Bataille de Lodi*, huile sur toile, 1804
(Musée de l'histoire de France à Versailles)

Mais après Thermidor, la Révolution se fait discrète sur les planches. L'histoire nationale se réfugie surtout dans des pièces anecdotiques dont la teneur idéologique est de moindre ampleur. Quoique l'heure soit à l'oubli des dissensions sous l'œil de la censure, l'on peut tâcher de cerner l'ombre portée de la Révolution.

***L'Abbé de l'Épée* ou la comédie réparatrice**

Jean-Nicolas Bouilly est un auteur de “biodrames” parmi les plus productifs sous la Révolution et l'Empire. Le choix de se tourner vers les figures fédératrices des “grands hommes” de la Nation – Rousseau, Montaigne, Descartes, Agnès Sorel ou Mme de Sévigné notamment – fait signe *a priori* vers une quête de consensus. Pour *L'Abbé*

²² *Courrier des spectacles ou Journal des Théâtres*, 18 décembre 1797, p. 2.

de l'Épée créée au Théâtre de la République le 23 frimaire an VIII (14 décembre 1799), l'auteur s'empare d'un fait réel antérieur à la Révolution: le fondateur de l'institution des Sourds-Muets avait obtenu, à la suite d'une enquête, qu'un jeune orphelin trouvé en 1773 en Picardie, qu'il avait recueilli à Paris dans son institution, soit reconnu en 1781 comme comte de Solar. Bouilly s'immisce sur un terrain judiciaire miné: l'arrêt du Châtelet de 1781 a été cassé en 1792, sur demande de la sœur du véritable comte de Solar, réellement mort près de vingt ans plus tôt²³. Il s'agit donc d'une erreur judiciaire due à la confusion de deux enfants présentant des traits semblables, mais l'auteur, occultant tout à fait cette révision révolutionnaire en situant son intrigue en amont, préfère la vraisemblance à la vérité et enrobe sa pièce «historique» de noms et d'épisodes fictifs, imaginant la venue de l'abbé de l'Épée à Toulouse dans la famille (supposée) du jeune homme. Remarquons qu'au plan fictionnel, l'usurpation d'identité provient d'une machination familiale. Ce cadre familial, traditionnel dans l'univers de la comédie et du mélodrame, semble métaphoriser la déchirure collective à l'épreuve de la Révolution et en proposer, par son dénouement heureux, une réparation symbolique.

Si le motif explicite consiste à faire l'éloge du héros éponyme décédé en 1789²⁴, il s'agit aussi d'une gageure dramatique, puisque l'auteur et les comédiens du Théâtre de la République mettent en scène une communication tronquée avec un actant aphasique: l'abbé et son élève communiquent dans la langue des signes, ce qui atteste d'une connaissance fine par l'auteur de la méthode instaurée deux décennies plus tôt²⁵. Audace notable que d'imposer au Théâtre-Français la pantomime, genre en expansion jusqu'alors réservé, on l'a vu, aux salles secondaires et aux ballets de l'Opéra²⁶, et dont le mélodrame tire à la même époque sa «grammaire» ludique²⁷. Comme Beaumarchais dans les «Caractères et habillements» du *Mariage de Figaro*, Bouilly détaille dans la préface les «Caractères et costumes des rôles». Le personnage de Théodore, *alias* Jules d'Harancourt, jeune sourd-muet de 18 ans incarné par une Mme Vanhove qui «a bien voulu renoncer au charme irrésistible de son organe», doit «saisir tous les moments où les autres personnages s'attendrissent sur ses malheurs, pour les fixer avec une béatitude et un sourire aimable qui prouve sa surdité» (p. XII). Suivant les préconisations de Diderot de noter la pantomime²⁸, l'auteur ajoute des notes en bas de page pour détailler les mouvements décrits par les didascalies, décryptant la langue des signes pour l'acteur et le lecteur. Ainsi, dans le salon du jeune avocat Franval qui va servir leur cause, l'abbé présente «l'intéressante figure» du jeune infortuné. La famille a droit à une illustration pratique du fonctionnement de la langue des signes en ayant la possibilité de poser une question («Quel est selon vous, en France, le plus grand homme vivant?»), dont de

²³ Les rebondissements de cette affaire sont détaillés par l'avocat Jean-François Eudes dans son *Rapport du procès Solar, concernant l'élève sourd et muet de l'abbé de l'Épée*, Paris, Baudoin, 1792.

²⁴ Jean-Nicolas Bouilly, *L'Abbé de l'Épée*, Paris an VIII, préface, p. VII.

²⁵ Charles-Michel de l'Épée, *Institution des sourds et muets, par la voie des signes méthodiques*, Paris 1776. Le premier à les avoir célébrés pour leur naturel est Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), sous un angle essentiellement esthétique visant à confronter les points de vue rationaliste et sensualiste sur l'ordre du discours et la formation des idées.

²⁶ Emmanuelle Delattre-Destemberg, *Le succès du genre pantomime à Paris au début du XIX^e siècle. Circulation des pratiques à l'Opéra et sur les scènes du Boulevard*, in «Revue d'histoire du théâtre», 274 (2017), pp. 21-30.

²⁷ Sylviane Robardey-Eppstein, *Les hyperdidascalies des pantomimes comme traces du jeu mélodramatique (1792-1804)*, *ivi*, pp. 9-20.

²⁸ Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres t. IV : Esthétique – théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris 1996, pp. 1336-1344.

Thibaut JULIAN, « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805) », dans *L'Orecchio e l'occhio. Lo Spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), Rome, Artemide, 2019, p. 32-45

l'Épée se fait l'interprète tandis que l'auteur détaille en note le protocole gestique: «Élever la main droite à trois reprises, puis les deux mains le plus haut possible; les descendre ensuite sur chaque épaule et les faire passer sur les deux seins, jusqu'à la ceinture; exprimer la vie, en respirant une seule fois avec force, et en serrant tour-à-tour chaque poignet à l'endroit où bat l'artère»²⁹. Le public est frappé par le jeu de scène, qui réussit à produire l'illusion au point de faire couler des larmes d'attendrissement:

le cœur et l'esprit sont continuellement occupés: le cœur surtout est tellement oppressé qu'il ne peut avoir de soulagement que par les pleurs abondants qui remplissent les yeux des spectateurs. [...] non seulement [la] pantomime [de Mme Vanhove] est expressive et intelligible, mais elle a le caractère de l'âge et des passions qui agitent le cœur du personnage qu'elle représente. [...] Le spectateur ne cesse pas d'avoir toujours sous les yeux un sourd-muet³⁰.

De la même manière, Geoffroy est séduit par la grâce du héros philanthrope incarné par Monvel, même s'il déplore l'incongruité de la pantomime sur cette scène:

Monvel est parfait, et peut-être que l'abbé de l'Épée lui-même ne jouait pas si bien son rôle; le défaut de son organe ne paraît pas. Il est impossible d'être plus décent, plus vénérable, d'avoir plus d'âme, de sensibilité et d'intelligence: c'est surtout dans les prières dévotes et ferventes que Monvel adresse fréquemment à l'Être suprême, qu'on le reconnaît grand comédien³¹.

Deux ans plus tard, la pièce est encore désignée, non sans mépris, comme «la pièce du peuple»³². Le succès de cette comédie, que Monvel interprètera à 68 reprises et qui totalisera au Théâtre-Français 156 représentations jusqu'en 1840³³, est à la fois dû au talent des comédiens et à son sujet qui ressortit au mélodrame: la victime lésée et en situation de handicap triomphe d'un traître au sein de sa famille, qui se repent grâce à l'intervention d'un humaniste doté, par ses fonctions religieuses, d'une aura sacrée. Aussi les commentateurs insistent-ils sur les «prières ferventes» de Monvel, qui se répondent à la fin du premier et du cinquième acte. Dans le premier cas, le jeune Théodore, arrivé devant l'Hôtel de son enfance, met un genou à terre tandis que son protecteur s'adresse à la providence:

Ô toi qui conduis à ton gré les projets des mortels, toi, par qui je fus inspiré dans cette grande entreprise, Dieu tout puissant, reçois ici les actions de grâce d'un vieillard que tu protégeas sans cesse, et de *cet orphelin dont tu m'as fait le second père!*... [...] S'il fut la victime des méchants, fais, ô Providence, que je puisse les démasquer et les confondre, afin de prouver aux hommes qu'il n'est aucun crime que tu ne dévoiles tôt ou tard, et que rien n'échappe à ta justice éternelle³⁴!

Cette prière est donc exaucée au dénouement, et la seconde invocation s'offre à un dieu qui est aussi celui du Théâtre: «Enfin, le voilà rétabli dans ses foyers!... Le voilà *décoré*

²⁹ Cfr. Bouilly, *L'Abbé de l'Épée*, cit., p. 42.

³⁰ *Journal de Paris*, 25 frimaire an VIII, pp. 389-390.

³¹ Julien-Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, Paris 1819-1820, t. IV, p. 107 (*Journal des Débats* du 11 frimaire an XI).

³² *Mercur de France*, 21 Messidor an X, p. 129.

³³ D'après la base documentaire La Grange: <http://lagrange.comedie-francaise.fr/>

³⁴ Cfr. Bouilly, *L'Abbé de l'Épée*, cit., pp. 12-14 (acte I, scènes 4 et 5). Nous soulignons.

du nom sacré de ses pères et déjà entouré des heureux qu'il a faits! Ô providence!... Il ne me reste plus rien à désirer au monde; et quand je quitterai cette dépouille mortelle, je pourrai me dire: "Dormons en paix, j'ai bien rempli ma carrière"³⁵.» Le Père a investi un nouveau père terrestre assurant la logique rédemptrice, qui structurellement enserme le châtement de l'usurpateur qu'est l'oncle coupable – en témoignent la fin de l'acte III et le tableau-comble qui clôt le quatrième en adaptant la Passion à la moralité bourgeoise. Voici Saint-Alme (le bien nommé) qui se jette aux pieds de son père pour que son cousin soit rétabli dans ses droits: «Mon père! Vous ne m'écoutez pas; ... vous me fuyez; ... vous détournez les yeux... mon père!... (*d'une voix déchirante*). Vous nous déshonorez!... vous nous déshonorez!... (*Il est entraîné par Darlemont dans la coulisse, et la toile tombe*)»³⁶.

Significativement, le crime est reconnu mais aussitôt enfoui dans le secret au prix d'un paradoxe spectaculaire. Franval fait jurer aux témoins de garder «un silence éternel sur la cause des malheurs du jeune comte³⁷.» La logique ambiguë de châtement/refoulement métaphorise une tension du désir entre oubli et résilience face aux récents traumatismes, selon la fonction symbolique qu'Anne Ubersfeld, parmi d'autres, attribue au mélodrame en réaction au régicide, cette autre «mort du père»³⁸. Dès le seuil de la pièce, l'épigraphe empruntée à Horace est traduite par «Je me suis montré plein d'amour paternel envers mes frères», suggérant un transfert de sacralité entre la fraternité républicaine – caduque suite aux déchirements sanglants de la décennie – et le retour d'une sacralité chrétienne – le Concordat n'est pas loin, et Bonaparte, sauveur puis fossoyeur de la République, rétablira bientôt une verticalité dynastique. Grâce à cette commémoration du «père» aimant et bienveillant envers ses pairs, la pièce de Bouilly laisse à penser que même mutilé et sans voix, l'homme peut regagner la voie de la justice et ainsi racheter l'harmonie sociale, symbolisée ici dans le cadre domestique³⁹.

Les «sublimes cantiques» des Templiers

La tragédie historique des *Templiers*, en 1805, pose sensiblement la même question en la déplaçant dans le temps et à l'échelle politique. Dans un abondant paratexte, Raynouard assume de réhabiliter la confrérie des moines-soldats perçus comme «ennemis de l'État et du roi⁴⁰» et condamnés en octobre 1307 par le fanatisme pontifical et l'autorité de Philippe le Bel, aiguillonné dans la pièce par son ministre Marigni et le Chancelier, contre la voix de la clémence incarnée par la reine Jeanne de Navarre et le connétable. Malgré les polémiques historico-politiques – et en partie grâce à elles –, le succès est assuré: «il n'y a de cabale qu'à la porte, car une fois la toile levée, le recueillement est profond, et le sentiment de l'admiration unanime⁴¹.»

³⁵ Ivi, p. 86 (Acte V, scène 6).

³⁶ Ivi, p. 71 (Acte IV, scène 12).

³⁷ Ivi., p. 84.

³⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris 1996, pp. 55-56.

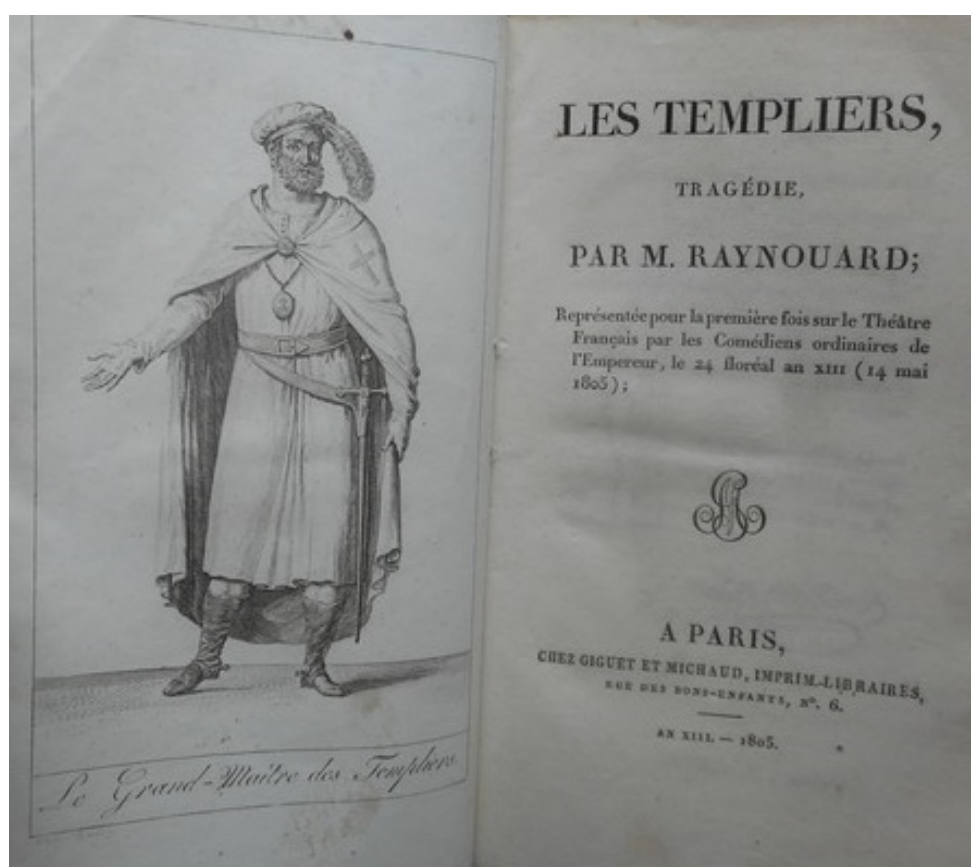
³⁹ La pièce de Bouilly change radicalement la manière dont le théâtre avait présenté jusque-là les personnages sourds-muets. Cfr., ici même, l'article de Vincenzo De Santis.

⁴⁰ François-Just-Marie Raynouard, *Les Templiers*, Paris an XIII-1805, p. 6 (acte I, sc. 1: Marigni).

⁴¹ *Mercur de France*, 15 juin 1805, p. 603. La pièce aura 82 représentations jusqu'en 1824. Nous ne pouvons étudier ici les débats qu'elle suscita.

Thibaut JULIAN, « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805) », dans *L'Orecchio e l'occhio. Lo Spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), Rome, Artemide, 2019, p. 32-45

Cette tragédie nationale révèle la relation problématique de la France à son passé, non seulement au sujet explicite de l'intrigue, mais aussi aux déchirures récentes. Qu'il soit roi ou peuple républicain, le souverain ne peut oublier le massacre des innocents. Talma, qui avait accédé à la notoriété dans le personnage du roi bourreau Charles IX, fils soumis de Catherine de Médicis, interprète ici Marigny fils, ce fils rebelle du ministre despotique qui pousse le roi à l'intransigeance, ce fils qui révèle à son père horrifié sa conversion à l'ordre du Temple et meurt avec ses frères par devoir et volonté. Avant même d'être condamnée, la confrérie préfère le bûcher à l'humiliation de plaider coupable pour avoir la vie sauve. En optant pour le sacrifice, ainsi que le perçoit Bonald⁴², le grand-maître Jacques Molay reprend par inversion le message sublime de Louis XVI: le vers «Sire, je vous dirai que mon cœur vous pardonne⁴³» fait écho au *Testament* du roi guillotiné.



Les Templiers, tragédie, par M. Raynouard, Paris, Michaud, 1805, collection particulière.

Impossibles à représenter eu égard aux bienséances, les deux événements problématiques que sont le procès conduit par l'Inquisiteur, allusion possible au Tribunal Révolutionnaire de Fouquier-Tinville (d'autant que le Temple était la prison royale)⁴⁴, et le supplice final sont rejetés dans l'ombre du hors-scène, cet «Extérieur» que Barthes oppose au «lieu *stupéfié*» où se déploie la tragédie du langage, fût-il le lieu

⁴² Ivi, 2 novembre 1805, p. 270.

⁴³ Cfr. Raynouard, *Les Templiers*, cit., p. 91 (acte V, sc. 6).

⁴⁴ Cfr. Clare Siviter, *Rewriting History through the Performance of Tragedy. 1799–1815*, thèse sous la direction de Katherine Astbury, Université de Warwick, 2016, p. 211.

de la mort⁴⁵. Mais ils envahissent l'espace par le récit des témoins. L'hypotypose du bûcher stupéfia le public⁴⁶, dont la réaction est mise en abyme dans le récit que le connétable livre au roi et à la reine:

Un immense bûcher dressé pour leur supplice
S'élève en échafaud, et chaque chevalier
Croit mériter l'honneur d'y monter le premier.
Mais le grand-maître arrive; il monte, il les devance.
Son front est rayonnant de gloire et d'espérance;
Il lève vers les cieux un regard assuré;
Il prie, et l'on croit voir un mortel inspiré.
D'une voix formidable aussitôt il s'écrie:
«Nul de nous n'a trahi son Dieu, ni sa patrie;
Français, souvenez-vous de nos derniers accents:
Nous sommes innocents, nous mourons innocents. [...]»
Les nombreux spectateurs, émus et consternés,
Versent des pleurs sur vous, sur ces infortunés.
De tous côtés s'étend la terreur, le silence.
Il semble que du ciel descende la vengeance.
Les bourreaux interdits n'osent plus approcher;
Et jettent en tremblant le feu sur le bûcher,
Et détournent la tête... Une fumée épaisse
Entoure l'échafaud, roule et grossit sans cesse:
Tout à coup le feu brille: à l'aspect du trépas
Ces braves chevaliers ne se démentent pas.
On ne les voyait plus; mais leurs voix héroïques
Chantaient de l'Éternel les sublimes cantiques:
Plus la flamme montait, plus ce concert pieux
S'élevait avec elle et montait vers les cieux.
Votre envoyé paraît, s'écrie... un peuple immense
Proclamant avec lui votre auguste clémence,
Aux pieds de l'échafaud soudain s'est élancé...
Mais il n'était plus temps... les chants avaient cessé⁴⁷.

L'alternance dans ces vers entre les signes visibles (la description des attitudes et du feu) ou audibles (la prière, le cri de Molay, puis le chant *crescendo/moriendo* des condamnés) et leurs effets tels que la «terreur», le «silence», la honte coupable des bourreaux et finalement l'indicible horreur d'une mort rendue par les aposiopèses et la métonymie des *chants* de cadavres, cristallisent et façonnent la réaction des spectateurs. Après avoir comparé la pièce au *Polyeucte* de Corneille, le chroniqueur du *Mercure de France* résume ainsi l'effet du dénouement:

Mais quelle magnifique peinture que celle de ces infortunés, qui, environnés de fumée,
ne sont plus aperçus, et qu'on entendait encore
Chanter de l'Éternel le sublime cantique.
L'ordre du sursis arrive:
Mais il n'était plus temps... les chants avaient cessé.

⁴⁵ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris 1963, pp. 17-20.

⁴⁶ Ivi, p. 29: «dans l'hypotypose, l'image tient lieu de la chose: on ne peut mieux définir le fantasma.»

⁴⁷ Cfr. Raynouard, *Les Templiers*, cit., p. 96 et p. 99 (Acte V, scène 8).

Thibaut JULIAN, « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805) », dans *L'Orecchio e l'occhio. Lo Spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), Rome, Artemide, 2019, p. 32-45

Il est impossible d'exprimer l'effet qu'a produit tout ce morceau, le saisissement qu'on a éprouvé, la commotion électrique qu'on a ressentie⁴⁸.

L'Esprit des journaux français et étrangers renchérit: «À ce vers la salle est restée muette, immobile, frappée de stupeur; d'unanimes applaudissements ont bientôt succédé; mais ils étaient moins éloquentes et moins flatteurs pour le poète que le silence même⁴⁹.» La «peinture» de la scène, via les figures rhétoriques portées par la voix du personnage témoin, produit ici une «image intolérable» telle que Jacques Rancière l'élabore dans son analyse du processus de figuration des arts visuels (photographie et peinture), que l'on pourrait réfléchir comme un négatif tendu vers le théâtre "classique" où la parole prime l'*opsis* (ainsi qu'à la tribune de l'Assemblée):

La force du silence qui traduit l'irreprésentable de l'événement n'existe que par sa représentation. La puissance de la voix opposée aux images doit s'exprimer en images. [...] L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit⁵⁰.

C'est l'une des raisons profondes du saisissement sublime produit par ce dénouement, qui ébranle la sensibilité du public par un transfert du traumatisme révolutionnaire. Le chant assourdi et éternisé des Templiers rejoint ainsi le mutisme de l'enfant de Bouilly: peu importe que l'histoire (à la fois comme fable et événement) finisse bien ou mal. Les rôles de muets seront fréquents dans le mélodrame, et cette trouée du silence sur la scène fait signe doublement vers l'histoire immédiate. Par-delà la marque de la Terreur, Matthew Buckley y voit le symptôme d'un effondrement des idéaux révolutionnaires et des illusions de la croyance dans les pouvoirs de la parole⁵¹. De fait, la portée de cette parole du silence est limitée: face à la censure, Raynouard et la troupe du Français modifieront le texte en 1812 puis au seuil de la Restauration, réorientant sa portée idéologique et estompant les marques initiales plus subversives⁵². Même si l'on juge que «*Les Templiers* offrent le type de l'œuvre morte», leur succès ne peut s'expliquer seulement par la légende dont l'ordre jouit encore⁵³. Jusque dans ces cantiques funèbres, si loin et si près de l'aurore du XIX^e siècle, résonne la mémoire endeuillée de la Révolution.

Thibaut JULIAN
EHESS
(Centre de Recherches Historiques)

⁴⁸ *Mercure de France*, 28 Floréal an XIII (18 mai 1805), p. 426.

⁴⁹ *L'Esprit des journaux français et étrangers*, Bruxelles juin 1805, t. X, p. 175.

⁵⁰ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris 2008, pp. 104-105.

⁵¹ Matthew S. Buckley, *Tragedy Walks the Streets. The French Revolution in the Making of Modern Drama*, Baltimore 2006, pp. 66-67.

⁵² Cfr. Siviter, *Rewriting History*, cit., pp. 285-287.

⁵³ Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourde et la Muette*, Paris 2014, p. 257.