HAL
open science

Le théâtre historique pour la jeunesse sous la Restauration et la monarchie de Juillet : propagande royale ou éducation politique ?

Amélie Calderone

To cite this version:

Amélie Calderone. Le théâtre historique pour la jeunesse sous la Restauration et la monarchie de Juillet : propagande royale ou éducation politique ?. Amnis - Revue de civilisation contemporaine, Europe/Amériques, 2017, 16, 10.4000/amnis.3074 . halshs-01562380

HAL Id: halshs-01562380

https://shs.hal.science/halshs-01562380v1

Submitted on 14 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le théâtre historique pour la jeunesse sous la Restauration et la monarchie de Juillet : propagande royale ou éducation politique ?

Calderone Amélie

[version d'auteur]

Si à la fin du siècle des Lumières l'histoire n'est pas parvenue à s'enraciner dans le système éducatif français[1], les décennies suivantes, héritières des bouleversements de la Révolution, changeront progressivement la donne. Elles inaugurent ce que l'on nommera le « siècle de Clio ». En 1818, l'histoire est enseignée au collège[2] ; de nombreux ouvrages historiques sont imprimés dès la Restauration – « ère des résumés historiques »[3] qu'Alexandre Dumas dénonce comme un « fléau » – ; et une floraison de créations artistiques historiques voit le jour : la peinture – celle dite « troubadour » –, les romans – à l'imitation de Walter Scott en Angleterre –, mais aussi et surtout le théâtre, s'emparent des sujets historiques.

Une multitude de pièces dramatiques dites « historiques » – telle est leur appellation générique – voit alors le jour. En ce double contexte de croissance exponentielle du théâtre et de vogue de l'histoire, le public enfantin n'est pas délaissé. Certaines salles, outre qu'elles forment de jeunes acteurs au métier de comédien, proposent des spectacles aux petits spectateurs. Tel est le cas, par exemple, du Gymnase enfantin, ou encore du plus connu Théâtre de Monsieur Comte. De surcroît, de nombreux recueils de pièces destinées à être jouées dans les pensionnats ou les collèges sont publiés. Certaines de ces œuvres sont écrites par des pédagogues ; mais d'autres sont composées par des auteurs qui alimentent simultanément les salles dites « secondaires », visant un public adulte, à l'instar du théâtre des Nouveautés, de la Gaîté ou des Variétés.

En ce début de siècle où l'histoire comme discipline n'a pas encore atteint son autonomie[4] et où tout un chacun peut se revendiquer historien, se pose dès lors la question du contenu, de la signification et du but de ces pièces dites « historiques » destinées à la jeunesse. Doivent-elles seconder l'enseignement ? Comment, dès lors, transposent-elles sur scène les violences du passé, ses injustices, voire ses obscénités ?

---

[1] Voir Gerbod, Paul, « L'histoire dans les projets éducatifs au siècle des Lumières », *Dix-huitième Siècle, « L'Europe des Lumières »*, n°25, 1993, pp. 305-318.

[2] L'enseignement de l'histoire reste cependant facultatif en primaire jusqu'à la fin du Second Empire. Voir Bruter, Annie, « Les créations successives de l'enseignement de l'histoire au cours du premier XIXe siècle », *Lycées, lycéens, lycéennes. Deux siècles d'histoire*, Caspard, Pierre, Luc Jean-Noël et Savoie Philippe (dir.), Lyon, INRP, 2005, pp. 177-197.

[3] Cité par Leterrier, Anne-Sophie, *Le XIXe siècle historien. Anthologie raisonnée*, Paris, Belin, 1997, p. 124. *Ibid.* pour la citation suivante.

[4] Voir Noiriel, Gérard, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Belin, 1996, pp. 211-237 et pp. 239-259 (« Naissance du métier d'historien » et « Le jugement des pairs. La soutenance de thèse au tournant du siècle »), ainsi que Bruter, Annie, « Science de l'histoire, enseignement de l'histoire. Quelles relations au XIXe siècle ? », *Didactique, épistémologie et histoire des sciences*, Viennot, Laurence (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, « Science, histoire, société », 2008, pp. 333-347.

N'y aurait-il pas des ambitions idéologiques masquées derrière ce théâtre qui se veut historique ? L'étude de huit de ces œuvres montre que, volontiers réécrite, l'histoire y fonctionne comme un pré-texte : elle est une connaissance préalable, que sa mise en scène doit transformer en élément de culture collective mondaine et bourgeoise française. Au-delà, ces productions sont aussi prétexte à un investissement idéologique dont on peut mesurer l'évolution, dans une perspective diachronique, entre la Restauration et la monarchie de Juillet : alors que sous Louis XVIII nombre de ces pièces étaient des instruments de propagande royale, elles deviennent plus nuancées à partir de la fin du règne de Charles X et sous Louis-Philippe. Et elles pourraient bien initier les jeunes spectateurs aux valeurs républicaines et les responsabiliser quant à leurs futurs devoirs de citoyens.

ÉCRITURE ET REECRITURES : L'HISTOIRE COMME PRE-TEXTE

Lire, entendre, voir : les déploiements de l'histoireau théâtre

Peut-être n'est-il pas inutile, avant toute analyse, de comprendre ce que les auteurs entendent par le qualificatif « historique ». Au vu des pièces, cela signifie « qui s'inspire d'ouvrages d'histoire ou de témoignages contemporains ». Aussi les textes s'assortissent-ils parfois de notes visant à exhiber la véracité de la fiction : le dramaturge Saint Hilaire, par exemple, mentionne qu'il a fait appel à la correspondance de Voltaire pour un passage de sa pièce[5], tandis qu'Émile Vanderburch affirme que « quelques-unes »[6] des phrases prononcées par Bois-Rosé dans *La Chaumière béarnaise* sont « historiques ». L'auteur renvoie son lecteur à Mezeray et aux *Mémoires* de Sully[7].

Ces notations toutefois, sont rares et ponctuelles. Elles attestent d'une difficulté : écrire l'histoire *via* le théâtre, autrement dit dans un genre bref *a priori* encore régi par la règle des trois unités (temps, action et lieu). La contrainte est d'autant plus pesante que les nécessités matérielles du spectacle restreignent le nombre de personnages. Nulle pièce n'entend ainsi rapporter des *événements* : les œuvres ne sont pas centrées sur des faits, mais sur un protagoniste, ce dont témoignent des titres tels que *La Jeunesse de Voltaire, Bébé ou le nain du roi Stanislas,* ou encore *Le Tambour de Logrono*[8]. Ces œuvres se disent ainsi « historiques » parce que le (ou les) protagoniste(s) central (aux) a (ont) réellement existé.

Dès lors, l'histoire se déploie à travers les nombreux récits s'immisçant dans les dialogues : les événements collectifs trouvent place sur scène et rayonnent par les paroles des personnages. L'histoire s'énonce, mais elle se chante aussi, la plupart des pièces présentant des passages de vaudevilles. Ainsi en va-t-il du récit de la prise de Logroño en 1823 :

---

[5] Saint-Hilaire, Amable (de), *La Jeunesse de Voltaire ou le Premier accessit, comédie historique en 1 acte, mêlée de couplets*, Paris, J. Bréauté, 1833, p. 19 (la note est : « Historique ») et p. 55 (« VOLTAIRE, *correspondance* avec le grand Frédéric »).

[6] Vanderburch, Émile, *La Chaumière béarnaise ou la Fête du roi*, *vaudeville anecdotique à l'occasion de la fête de Sa Majesté Louis XVIII*, *Théâtre de la jeunesse comprenant les pièces représentées sur le Théâtre de M. Comte*, Paris, Librairie d'Éducation de Didier, 1841, p. 217. Toutes les références aux pièces de l'auteur pour la jeunesse renverront à cette édition.

[7] François Eudes de Mézeray a publié une *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant* entre 1643 et 1651. L'œuvre est rééditée à de nombreuses reprises jusqu'au XIXe siècle. Sully a, quant à lui, imprimé ses *Mémoires* en 1639-1640.

[8] Nous conservons l'orthographe d'époque pour *Logroño* dans les titres d'oeuvres.

Air de la Nina de la rue Vivienne
Nous avançons remplis d'ardeur ;
Je me trouvais à l'avant-garde,
Et l'ennemi, qui nous en-garde,
Croit nous égaler en valeur.
Dès qu'il entend,
Pan, pan,
Il riposte [...].[9]

Les narrations valent représentations mentales de ce que les conditions matérielles du théâtre empêchent de représenter. Elles sont, en outre, nourries par des « tableaux » joués sur scène : à de nombreuses reprises en effet, les dramaturges font référence à la culture visuelle de leur public. Les auteurs du *Tambour de Logrono* mentionnent ainsi que le père du héros, à l'arrivée de son fils, « se découvre comme dans *la* lithographie »[10]. Via le théâtre, l'histoire trouve un instrument de propagation lui permettant de déplier toutes ses dimensions. Mais encore faut-il savoir *quelle* histoire se voit diffusée dans la jeunesse française.

L'histoire par l'allusion : propagation de la culture historique bourgeoise minimale

La mention de « la » lithographie dans la comédie de Capelle et Gombault indique que la pièce fonctionne à partir d'une matière connue par les spectateurs. De fait, l'histoire dans ces œuvres fonctionne sous le régime de l'allusion. Le petit destinataire ne comprend certaines répliques que s'il est déjà au fait des situations évoquées. C'est notamment le cas dans le *Henri IV* du *Théâtre des pensions* édité en 1839 :

ENGUERRAND. Bon ! Est-ce que tu es devenu royaliste aussi, toi ?
FURET. Oh ! Je ne dis pas cela ; j'ai été élevé à trop bonne école, et puis, pourquoi ai-je reçu sept balles à la jambe dont je boiterai toute ma vie, si ce n'est pour M. de Mayenne. Mais, soit dit entre nous : je crois bien que le portrait que l'on fait aux partisans du Béarnais, est un peu de la composition des Seize.[11]

Mayenne, les Seize, le royalisme ou encore le Béarnais sont autant de références culturelles qu'il faut *déjà* connaître pour comprendre ce dialogue.

Pourtant, les fictions historiques proposées aux jeunes gens au début du XIXe siècle ne répètent pas les ouvrages historiques scolaires. L'histoire, dans ces pièces, est appréhendée « par le petit bout de la lorgnette ». Les auteurs s'intéressent à ces anecdotes qui feront quelques décennies plus tard la matière des « grands hommes en robe de chambre »[12] d'Alexandre Dumas. Les titres seuls en témoignent : nombre d'entre eux annoncent « la jeunesse » de personnages historiques, ou alors leur vie de « famille », ce dont témoignent *Henri IV en famille, La Jeunesse de Voltaire*, ou *Racine en famille*[13]. Ainsi, les pièces d'Émile Vanderburch diffèrent radicalement de ses manuels historiques. Celui qui est l'un des principaux fournisseurs du théâtre de Comte a été professeur d'histoire dans la première partie de sa carrière. En 1824, il publie avec

[9] C*** [Capelle], Adolphe et Gombault, *Le Tambour de Logrono ou Jeunesse et valeur*, *tableau historique en 1 acte, mêlé de couplets*, Paris, Mme Huet, 1824, pp. 10-11.
[10] *Ibid.*, p. 10. Nous soulignons. Nous n'avons pas retrouvé de quelle lithographie il s'agit.
[11] *Henri IV, Théâtre des pensions. Jeunes gens*, Tournay, Casterman, 1839, p. 125.
[12] Dumas édite en 1855-1856, chez Cadot, *Les Grands hommes en robe de chambre, César, Henri IV, Louis XIII et Richelieu*.
[13] Dalby (Chapais fils), Gustave, *Racine en famille, comédie historique en 1 acte, mêlée de couplets*, Paris, Bréauté, 1833. La pièce est jouée sur le théâtre des Jeunes élèves de M. Comte le 28 octobre 1832.

Loève-Veimars un *Résumé de l'histoire du monde*[14] : l'anecdote et la vie privée des grands hommes au centre de ses pièces – les jeux de Henri IV avec ses enfants, les amusements de la petite Christine de Suède ou encore les batifolages de jeunesse du « bon roi Henri » – en sont bannis. En outre, contrairement aux enseignements historiques dispensés à l'école[15], au théâtre, seuls les sujets modernes français – entendons, postérieurs au XVIe siècle – sont représentés. L'essentiel des productions se concentre en effet sur l'histoire de France, et quelques-unes se réfèrent à celle de la Russie ou de l'Angleterre.

En réalité, les œuvres réinvestissent des motifs, des paroles et des anecdotes circulant alors dans les médias, notamment dans la presse. *La Chaumière béarnaise*, par exemple, reprend l'histoire d'amour entre Henri IV et une paysanne nommée Fleurette[16]. Le fait a, entre autres, été rapporté par Étienne de Jouy, dans l'une de ses célèbres chroniques de la *Gazette de France* : son article, « Fleurette », est diffusé le 1er novembre 1817 avant d'être réédité dans le premier volume *L'Hermite en province* en 1819[17], ouvrage qui connaît un beau succès au XIXe siècle. Nombre de motifs sillonnent les différentes pièces et font écho à d'autres productions. Ce théâtre de jeunesse participe à la cristallisation d'images propres à constituer des figures mythiques françaises, à l'instar d'un Henri IV qui désire « que chacun, les jours de fête, puisse mettre la poule au pot »[18] dans *Henri IV en famille*, et souhaite que « le moindre de ses sujets [mette] la poule au pot les jours de fête » dans *La Chaumière béarnaise.* L'histoire dans ces œuvres n'est ainsi pas scolaire ou scientifique, mais elle renvoie à un imaginaire collectif.

L'on ne s'étonnera donc pas de constater que ces pièces pour enfants reprennent les thèmes de celles destinées aux adultes : *Le Tambour de Logrono* est représenté sur le théâtre de Comte à la même époque que se voit joué *Le Pont de Logrono, ou le Petit tambour* de Cuvelier et Franconi sur le Cirque Olympique. De même, *L'Abbé de l'Epée,* composé en 1831 pour les jeunes acteurs, s'inspire d'une comédie historique de Jean-Nicolas Bouilly donnée en 1799 sur le Théâtre-Français, abondamment rejouée jusqu'en 1840[19]. Il n'est donc guère surprenant de voir qu'Émile Vanderburch compose en 1828 deux *Henri IV en famille* : l'un destiné au jeune public du théâtre Comte, l'autre joué au Théâtre des Nouveautés.

En outre, si les *Cahiers d'histoire universelle* se disent « à l'usage des collèges *et des gens du monde* », c'est que l'histoire fait partie de la culture mondaine de base que tout bourgeois se doit d'acquérir dès l'enfance. Le traitement de l'histoire dans ces œuvres nous renseigne ainsi sur l'origine sociale de leur public. À partir des connaissances

---

[14] Vanderburch, Émile et Loève-Veimars, Adolphe, *Résumé de l'histoire du monde jusqu'à nos jours*, Paris, L. Janet, 1824. En 1828, les deux amis publieront avec Auguste Romieu les *Scènes contemporaines laissées par Madame la Vicomtesse de Chamilly*, recueil de pièces dramatiques parfois historiques et destinées à la lecture, dont l'audace politique fit du bruit en son temps.

[15] Les volumes horaires et les programmes évoluent au fil du temps, mais si l'on résume, on peut dire que dans le secondaire sont enseignées l'histoire sainte, l'histoire ancienne (Orient et Grèce) et romaine (celles-ci tiennent une place prépondérante), le Moyen Âge et les temps modernes. En classe de rhétorique, l'histoire est centrée sur la France. Voir Garcia, Patrick et Leduc, Jean, *L'Enseignement de l'histoire en France. De l'Ancien Régime à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 42 et pp. 296-300 (les annexes fournissent un tableau synthétique de l'évolution des programmes).

[16] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, pp. 194-196.

[17] Voir Jouy, Étienne (de), *L'Hermite en province, ou Observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle*, Paris, Pillet, vol. 1, 1819, pp. 356-372.

[18] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 161.

[19] La pièce est représentée 156 fois entre 1799 et 1840.

étendues fournies par les enseignants, les précepteurs, ou encore les manuels, les spectateurs bourgeois, adultes ou enfants, éprouvent un plaisir de connivence face aux pièces historiques : ils se sentent complices d'œuvres faisant référence à certains motifs répétés à l'envi dans la presse et dans l'ensemble des productions culturelles. Est-ce alors à dire qu'il n'y a aucune différence entre les pièces historiques pour la jeunesse et les autres ?

L'histoire adaptée à la jeunesse : les faits euphémisés

L'existence de deux répertoires distincts indique d'emblée le contraire. La comparaison entre les deux *Henri IV en famille* de Vanderburch montre que, lorsqu'il s'adresse aux enfants, l'auteur évite les références trop précises : le traité de Vervins, par exemple, est mentionné seulement dans la pièce jouée aux Nouveautés. De même, il se montre plus pédagogue dans la présentation des personnages, en explicitant leur devenir, ce qu'il ne fait pas dans la pièce pour adultes : « Le Dauphin, *depuis Louis XIII* », « Henriette de France, *depuis reine d'Angleterre* »[20]. Surtout, l'histoire pour la jeunesse se voit expurgée des complots, des meurtres ou des révoltes. Violences et obscénités de l'histoire sont parfois évoquées, mais toujours sur le mode de l'euphémisme. C'est typiquement le cas dans le récit que fait le jeune Antoine de la prise de Logroño, chantant gaiment :

On bat la charge au même instant ;
L'ennemi rassemble son monde ;
Les fusils partent, l'airain gronde,
Et le carnage au loin s'étend.
Obus, canon,
Bom, bom,
Les dispersent,
Et les renversent […].[21]

Les tentatives d'assassinat et autres conspirations tournent ainsi rapidement court dans les pièces enfantines : dans *Henri IV*, le soulèvement des Ligueurs est arrêté par un roi bienfaiteur qui, « étendant la main »[22], accorde son pardon à des traîtres se ralliant instantanément à lui. De même, dans *La Reine de six ans*, si Catherine II voit « un pistolet dirigé sur elle »[23], c'est au cours d'une partie de colin-maillard, et la menace se résout promptement en promesse de paix, quitte à modifier l'histoire.

Entre réel et fiction : réécrire l'histoire

La plupart des auteurs de pièces enfantines qualifiées d'« historiques » mêlent en réalité sans scrupules personnages réels et imaginaires. On voit ainsi les dénommés Enguerrand, Furet ou La Terreur côtoyer Henri IV, Sully, Crillon et d'Aumale dans *Henri IV*. L'histoire, souvent simplifiée, est abondamment réécrite. Alors que la France du début du siècle connaît les œuvres de bienfaisance de l'abbé de l'Épée – celles-ci

[20] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 138, nous soulignons.
[21] C*** [Capelle] Adolphe et Gombault, *op. cit.*, p. 11.
[22] *Ibid.,* p. 181.
[23] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 88.

font l'objet de nombreuses relations depuis le XVIIe siècle[24] –, notamment en faveur du jeune Comte Joseph de Solar, un enfant muet qu'il éduque et dont il rétablit l'identité d'ascendance noble, Maréchalle et Constant, dans leur pièce, revisitent l'histoire : l'enfant trouvé devient dans leur comédie Bertrand Delignac. À leur exemple, Vanderburch révise une scène fameuse qui a fait l'objet de nombreuses illustrations au XIXe siècle, celle où l'ambassadeur d'Espagne surprend Henri IV jouant le rôle du cheval dans un amusement avec ses enfants[25]. Dans sa pièce en effet, l'ambassadeur n'est pas espagnol mais anglais. Ne serait-ce pas parce que, lorsque la comédie est donnée en 1828, la France se bat aux côtés des escadres russes et britanniques pour soutenir la Grèce contre l'empire Ottoman ? C'est d'autant plus probable que chez Vanderburch, l'ambassadeur et Henri IV scellent la paix entre les deux nations par le futur mariage entre Henriette de France et le prince d'Angleterre[26]. Dès lors, réécrire l'histoire apparaît comme le moyen de l'auréoler d'un sens.

DE L'ECRITURE DE L'HISTOIRE A L'ENSEIGNEMENT POLITIQUE : L'HISTOIRE PRETEXTE

Le laboratoire de la nation française

Certes, l'époque se distingue par un goût du « pittoresque », cette fameuse « couleur locale » prônée, entre autres, par Victor Hugo. Pourtant, les mises en scène de l'histoire ne relèvent pas du seul *decorum* spectaculaire et exotique. D'ailleurs, les costumes et les décors sont peu détaillés dans les pièces enfantines[27], dont les moyens matériels devaient être assez rudimentaires. L'absence de récits chronologiques, d'appréhension diachronique et de fresques collectives, a pour conséquence la concentration des pièces autour d'un épisode de la vie d'un protagoniste historique. L'ensemble qu'elles constituent vise à former une galerie.

Se voient mises en avant les figures qui ont permis la constitution de l'identité nationale française. Il ne s'agit pas d'un « récit » national tel que le construira Lavisse quelques décennies plus tard[28], mais d'une fabrique du commun, à partir de l'accumulation d'anecdotes privées, destinées à glorifier les grands hommes de la

[24] Maréchalle, Alexandre-Marie et Ménissier, Constant, *L'Abbé de l'Epée ou le muet de Toulouse*, *pièce historique en deux époques et neuf tableaux mêlée de chant*, Paris, Bréauté, 1831. La pièce est représentée sur le Théâtre des Jeunes Acteurs le 7 juin 1831. Charles-Michel de l'Épée (1712-1789) produit au XVIIIe siècle de nombreux traités et exercices pour éduquer les sourds et muets. En 1792, Jean-François Eudes publie le *Rapport du procès Solar, concernant l'élève sourd et muet de l'abbé de l'Epée*, et dès 1799, Jean-Nicolas Bouilly fait jouer *L'Abbé de l'épée* au Théâtre-Français. Le personnage est visiblement apprécié des contemporains : un *Éloge historique de l'abbé de l'Épée* est imprimé en 1819 par Étienne-François Bazot, et ses biographies se multiplient au cours du XIXe siècle.

[25] Vanderburch se réfère d'ailleurs explicitement au tableau dans sa version pour le public adulte : « CE TABLEAU DOIT REPRÉSENTER LA GRAVURE CONNUE ». Vanderburch, Émile, *Henri IV en famille*, *comédie-vaudeville en 1 acte*, Paris, Barba, 1828. La pièce est donnée au théâtre des Nouveautés le 26 juin 1828. Le dramaturge peut faire référence au minimum à deux tableaux : Ingres en 1817 représente *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, et Pierre Revoil peint la même année *Henri IV jouant avec ses enfants*.

[26] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 180.

[27] À titre d'exemple, notons que la « longue galerie », la « table recouverte d'un tapis », la « cheminée très élevée » et le « grand fauteuil gothique » de *Henri IV en famille* pour les adultes (Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 3) sont absents de la version destinée à la jeunesse.

[28] Voir à ce sujet Leduc, Jean, *Ernest Lavisse, l'histoire au cœur*, Malakoff, Armand Colin, 2016, ainsi que Garcia, Patrick et Leduc, Jean, *op. cit.*, pp. 90-128.

nation. Privilégier le contexte intime devient l'occasion d'en fixer une image vertueuse, *in fine* hors histoire. Les personnalités intéressent plus que les faits historiques : nombre de protagonistes sont appréhendés en des moments privés similaires aux pratiques intimes bourgeoises. Et certaines figures sont volontiers privilégiées. Dans les arts et les lettres, Voltaire et Racine sont fréquemment cités. En politique, Louis XIII et Louis XV sont appréciés, mais la figure royale « phare » de ces productions est incontestablement Henri IV. Le roi fait l'objet de nombreux éloges, y compris dans les pièces qui ne lui sont pas spécifiquement consacrées, comme *L'Abbé de l'Épée,* où est mentionnée « la chanson du bon roi Henri Quatre, de ce roi dont le pauvre a gardé la mémoire, de ce roi qui avait de l'humanité, de la générosité, de la gaîté et de la popularité »[29]. Et sous une Restauration voyant le retour au pouvoir des Bourbons, évoquer un des ancêtres de Louis XVIII puis de Charles X n'est sans doute pas anodin, surtout si l'on estime, comme certains auteurs, que « Les Français d'aujourd'hui […]/ Valent bien tous ceux d'autrefois »[30].

L'histoire au théâtre : une propagande royale destinée à la jeunesse

Au début de la Restauration, évoquer le « bon roi Henri » permet de glorifier Louis XVIII, dans des pièces qui mettent fréquemment en scène des festivités. L'histoire au théâtre devient prétexte à une célébration collective de la monarchie en place, qui assoit sa légitimité. Le vaudeville final de *La Chaumière béarnaise ou la fête du roi* est sans ambiguïté :

Pratiquer la clémence
Au bonheur de la France
Borner tous ses projets ;
D'un peuple être le père,
Et le combler de bienfaits ;
Voilà le savoir-faire,
De nos princes français.[31]

Il en va de même dans *Le Tambour de Logrono* : la pièce fait référence aux succès français en Espagne pour rétablir depuis 1823 le roi Ferdinand VII sur le trône. Pour justifier cette campagne, Louis XVIII avait d'ailleurs déclaré que « cent mille Français [étaient] prêts à marcher en invoquant le nom de Saint Louis pour conserver le trône d'Espagne à un petit-fils d'Henri IV ». Un soldat de la pièce évoque « cet illustre fils de France qui vient de rendre un monarque à ses sujets, et la paix en Europe »[32]. Il n'est ainsi pas étonnant d'apprendre que la « première » de la pièce eut lieu chez la Duchesse du Berry, « en présence de la famille royale »[33]. Le triomphe du présent aspire à se construire dans la lignée d'un passé glorieux. En cela, les œuvres répondent aux attentes du Conseil royal de l'instruction publique pour qui, en 1820, l'enseignement de l'histoire moderne doit « fortifier de plus en plus dans le cœur des élèves les sentiments d'amour pour la dynastie régnante »[34].

Tout est ainsi fait pour instaurer une proximité entre les petits spectateurs et les figures de monarques : nombre de pièces traitent de « la jeunesse de… » afin que le public puisse s'identifier, les figures royales sont sujettes à familiarité – à l'exemple du

[29] Maréchalle, Alexandre-Marie et Ménissier, Constant, *op. cit.*, p. 41.
[30] Il s'agit des derniers mots de la pièce. C*** [Capelle] Adolphe et Gombault, *op. cit.*, p. 23.
[31] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 226.
[32] C*** [Capelle], Adolphe et Gombault, *op. cit.*, p. 3.
[33] *Ibid.*, première de couverture.
[34] Cité dans Garcia, Patrick et Leduc, Jean, *op. cit.*, p. 42.

petit « Henriot » –, et deux motifs reviennent avec force récurrence : celui du roi se déguisant pour fréquenter incognito le peuple (par exemple dans *Henri IV* et dans *La Chaumière béarnaise*), ou celui de l'enfant possédant, fût-ce temporairement, le pouvoir royal (dans *La Reine de six ans* ou encore dans *Henri IV en famille*).

Dans ces pièces pour la jeunesse se multiplient les figures de bons monarques, y compris lorsque les protagonistes ne sont pas français. Les mêmes qualités et qualificatifs sont réemployés : la figure royale évolue entre celle d'un « bon père »[35] et celle d'un « Dieu »[36]. La générosité envers le peuple est l'une de ses vertus essentielles : « Les malheureux, auprès de [s]a personne,/ Auront l'appui dont ils ont besoin »[37]. Surtout, le roi doit être juste et se montrer d'une clémence sans bornes : dans toutes les œuvres, il est amené à pardonner, à l'instar de l'Henri IV du *Théâtre des pensions* déclarant à Sully : « je ne me ressouviens plus du passé »[38]. Tout cela justifie que l'on puisse encore vouloir sous la Restauration, comme le héros de Logroño, « Mourir en défendant ses Rois,/ Que l'on chérit comme autrefois »[39]. L'on parlerait ainsi volontiers, malgré l'anachronisme du terme, de « propagande » royaliste s'exerçant dans ces pièces qui inculquent au jeune spectateur, *via* le théâtre et la réécriture de l'histoire, l'amour de la monarchie.

Les leçons de l'histoire : une éducation en faveur de la stabilité politique

Mais sans doute ne faut-il pas promptement stigmatiser ces œuvres qui, rappelons-le, surviennent après les déchirements révolutionnaires et les campagnes guerrières parfois désastreuses de Napoléon Ier. Les représentations théâtrales sont l'occasion de célébrer la paix recouvrée dans un pays qui cherche à présent son unité et sa stabilité politique. L'on comprend ainsi toute l'importance de la « fête de la paix » qui a lieu dans *Le Tambour de Logrono*, ainsi que l'euphémisation des violences historiques ci-dessus constatée. Les parangons de Rois présentés aux jeunes spectateurs sont des modèles moraux qui leurs serviront de guides. Mettre en scène l'histoire pour la jeunesse, c'est lui dispenser un enseignement moral qui, à long terme, doit permettre de reconstruire, apaiser et stabiliser un pays qui s'est vu désuni.

En d'autres termes, sélectionner et réécrire l'histoire, constituer une galerie d'*exempla* pour la rendre porteuse d'une morale, doit *in fine* lui permettre d'endosser une utilité politique. Chaque jeune spectateur, à l'instar des petits muets qu'a éduqués l'abbé de l'Épée, « sent[ira] pour la première fois le bonheur de l'instruction qui le met à même de pouvoir joindre l'expression de ses sentiments à la voix de toute la France »[40].

Vers une vision plus critique du présent ?

Dès lors, l'on peut se demander si le théâtre historique n'est pas l'occasion de former les enfants à l'exercice de l'esprit critique, notamment autour des Trois Glorieuses qui ont poussé Charles X hors de son trône. Lorsque Vanderburch fait jouer un drame historique en 1835, *Jacques II*, les comptes rendus de presse nous apprennent que

---

[35] *Ibid.*, p. 6.

[36] Angel, *Bébé ou le nain du roi Stanislas*, *comédie historique en un acte mêlée de couplets*, Paris, Pesron, 1837, p. 51. La pièce est représentée sur le théâtre du Gymnase des Enfants le 12 janvier 1837.

[37] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 53.

[38] *Ibid.*, p. 182.

[39] C*** [Capelle], Adolphe et Gombault, *op. cit.*, p. 22.

[40] Maréchalle, Alexandre-Marie et Ménissier, Constant, *op. cit.*, p. 66.

l'auteur a distribué une préface au public pour expliquer que l'œuvre avait été composée en 1831, et qu'elle contenait des allusions blâmant la politique de Charles X[41]. Or, c'est à la même période qu'il compose *La Reine de six ans,* où l'on peut déceler des traces des valeurs libérales et républicaines qui ont engendré le soulèvement de Juillet. Ainsi en va-t-il de la fraternité et de l'égalité, quoique ces termes connotés ne soient pas prononcés :

Ces grands seigneurs, tout pétris d'insolence,
Ne sav'nt donc pas, qu'soumis aux mêmes lois,
D'puis six mille ans les homm's doiv'nt la naissance
Au père Adam qu'était bon bourgeois.[42]

Aussi la petite reine Christine ordonne-t-elle l'inversion des hiérarchies sociales, et fait-elle en sorte que la famille de paysans qui l'a élevée soit servie à table par le baron Dusseldorff, qui les avait méprisés[43]. De même, l'on pourrait aller jusqu'à se demander si la mise en scène d'enfants régnants, à l'instar de la petite Catherine II ou du jeune Louis XIII dans *Henri IV en famille*, ne vaudrait pas personnification d'une idée : celle du pouvoir que peut désormais exercer le « peuple » – entendons, les bourgeois, classe prépondérante sous la monarchie de Juillet. La « gloire aux petits »[44] sur laquelle s'achève *Bébé* ne pourrait-elle pas, en effet, être comprise à double sens ? L'auteur lui-même cultive l'ambiguïté, faisant dire au roi Stanislas : « Ne pas aider, quand les miens sont *petits*,/ L'infortuné que le chagrin opprime,/ Ah ! Ce serait, devant tous je le dis,/ Plus qu'une erreur, oui, ce serait un crime ! »[45] En outre, l'on ne peut qu'être frappé par la récurrence de personnages enfantins poussant leurs aînés à prendre les décisions équitables, comme le font le nain Bébé avec Stanislas, ou encore Louis XIII avec Henri IV. Et ces sages miniatures n'ont de cesse de définir pour les adultes « ce que c'est que de régner »[46], ou encore « quel est le meilleur gouvernement »[47], comme s'il s'agissait non pas de faire l'éloge de la monarchie telle qu'elle est, mais telle qu'elle *devrait être*. Les pièces auraient alors pour ambition de faire prendre conscience à de futurs citoyens – n'oublions pas que l'arrivée au trône du « Roi des Français » et la mise en place de la monarchie constitutionnelle conduisent à doubler le nombre de votants[48]– , qu'ils auront à jouer un rôle majeur dans les orientations politiques du pays, et dans le maintien d'un règne qui doit être pacifique, stable et juste.

Même face aux spectateurs enfantins, l'histoire portée au théâtre endosse donc une valeur politique fondamentale, qu'il s'agisse de fédérer une communauté sociale, de constituer une nation, d'apaiser les déchirements politiques passés en glorifiant un monarque et un régime qui se veut stable, ou de former les futurs citoyens grâce auxquels un État partiellement démocratique pourra durablement se construire.

---

[41] Voir, par exemple, *Le Constitutionnel,* 20 juillet 1835, p. 1, ou le *Journal des débats*, 15 juillet 1835, p. 2.
[42] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 64.
[43] *Ibid.*, p. 73.
[44] Angel, *op. cit.*, p. 100.
[45] *Ibid.*, p. 49.
[46] Vanderburch, Émile, *op. cit.*, p. 51.
[47] Maréchalle, Alexandre-Marie et Ménissier, Constant, *op. cit.*, p. 66.
[48] Le pays légal atteint 166 000 électeurs et 15 000 individus deviennent éligibles (pour 32,5 millions d'habitants). Ce contingent nouveau sera appelé à voter. Voir Backouche, Isabelle, *La Monarchie parlementaire. 1815-1848 : de Louis XVIII à Louis-Philippe*, Paris, Pygmalion, 2000, p. 210.

Annexe :

Liste des pièces historiques de jeunesse étudiées

Nota : le classement est chronologique.

Les pièces au fond gris clair datent de la Restauration. Celles dont l'arrière-plan est gris foncé ont été composées sous la monarchie de Juillet.

Auteur	**Titre complet**	**Lieu et date de la première représentation**	**Édition**
Émile Vanderburch	*La Chaumière béarnaise ou la Fête du roi*, Vaudeville anecdotique à l'occasion de la fête de Sa Majesté Louis XVIII	Théâtre Comte, 24 août 1823	*Théâtre de la jeunesse comprenant les pièces représentées sur le Théâtre de M. Comte*, Paris, Librairie d'Éducation de Didier, 1841
Adolphe C*** [Capelle] et Gombault	*Le Tambour de Logrono ou Jeunesse et valeur*, Tableau historique en 1 acte, mêlé de couplets	Théâtre Comte, 30 décembre 1823	Paris, Mme Huet, 1824
Émile Vanderburch	*Henri IV en famille*, Tableau-anecdote en un acte et en prose, mêlé de couplets	Théâtre Comte, 27 juin 1828	*Théâtre de la jeunesse comprenant les pièces représentées sur le Théâtre de M. Comte*, Paris, Librairie d'Éducation de Didier, 1841
Alexandre-Marie Maréchalle et Constant Ménissier	*L'Abbé de l'Epée ou le muet de Toulouse*, Pièce historique en deux époques et neuf tableaux mêlée de chant	Théâtre Comte, 7 juin 1831	Paris, Bréauté, 1831
Émile Vanderburch	*La Reine de six ans,* Comédie historique en un acte, mêlée de couplets	Théâtre Comte, 28 décembre 1831	*Théâtre de la jeunesse comprenant les pièces représentées sur le Théâtre de M. Comte*, Paris, Librairie d'Éducation de Didier, 1841
Amable de Saint-Hilaire	*La Jeunesse de Voltaire ou le Premier accessit*, Comédie historique en 1 acte, mêlée de couplets	Théâtre Comte, 6 août 1833	Paris, J. Bréauté, 1833
Angel	*Bébé ou le nain du roi Stanislas*, Comédie historique en un acte mêlée de couplets	Gymnase des enfants, 12 janvier 1837	Paris, Pesron, 1837

?	*Henri IV*, Comédie en trois actes	-	*Théâtre des pensions. Jeunes gens*, Tournay, Casterman, 1839

Résumés

Le début du XIXe siècle est doublement marqué par la croissance exponentielle du théâtre et la vogue des sujets historiques. Le public enfantin n'est pas délaissé : les pièces dites « historiques », jouées ou imprimées, sont nombreuses. Ces fictions dramatiques historiques devaient-elles inculquer l'histoire et aller de pair avec une discipline de plus en plus enseignée ? Comment écrivaient-elles les grands événements collectifs et les violences du passé ? L'histoire valait-elle pour elle-même, ou n'était-elle que l'instrument d'ambitions plus vastes – divertir, endoctriner, moraliser, former ?

L'étude d'un corpus de huit pièces datant de la Restauration et de la monarchie de Juillet permet de proposer quelques réponses. Il ne s'agirait pas tant d'écrire l'histoire que de mobiliser une culture commune bourgeoise, à travers la réalisation d'une galerie de personnages célèbres fondant l'identité française. Au-delà, les ambitions idéologiques de ces pièces sont perceptibles : si elles transmettent, au début de la Restauration, l'amour de la royauté aux jeunes spectateurs, elles fournissent également des modèles moraux devant perpétuer la stabilité politique. Surtout, elles se font plus critiques à la fin du règne de Charles X : sont alors propagées des valeurs libérales et républicaines, destinées à former de futurs citoyens qui seront un jour appelés à jouer par le vote un rôle politique dans leur pays.

The beginning of the 19th century is marked by the exponential development of dramatic literature and an increased interest in historical themes. Children and young people are a target audience as evidenced by the spate of so-called "historical" plays, disseminated in printed form or performed on stage. What was the purpose of these dramatized historical fiction? Were they supposed to teach History, thus supporting a discipline that was progressively taking centre stage in education? How did they (re)write great collective events and assess past acts of violence? Was the historical event important in itself or was it but the vehicle of a broader plan to entertain, indoctrinate, raise moral standards and shape young minds?

The study of a body of 8 plays dating back to the French Restoration and the July Monarchy provides some insight into possible answers. Apparently, the point is not so much to 'write' History as to develop a common middle-class culture and generate a sense of French identity through references to famous figures. The ideological ambition is also quite obvious: while instilling the love of royalty in young audiences at the beginning of the Restoration, the plays should also provide moral role models designed to ensure long-lasting political stability. Interestingly, at the end of the reign of King Charles X, dramatic literature takes a more critical turn and begins to spread more liberal and republican values with a view to educating future citizens whose voting decisions will bear upon the political destiny of their country.

Los inicios del siglo XIX se ven doblemente marcados por el crecimiento exponencial del teatro y la moda de los temas históricos. El público infantil no es

abandonado: son numerosas las obras denominadas “históricas”, representadas o impresas. ¿Tales ficciones dramáticas históricas debían inculcar la historia e ir acompañadas de una disciplina cada vez más enseñada? ¿Cómo escribían los grandes acontecimientos colectivos y las violencias del pasado? ¿Valía la historia por sí misma o sólo era el instrumento de ambiciones más amplias, como divertir, adoctrinar, moralizar, formar?

El estudio de un corpus de ocho obras fechadas en la Restauración o la monarquía de Julio nos permite proponer algunas respuestas. Se trataría, más que de escribir la historia, de movilizar una cultura común burguesa mediante la realización de una galería de personajes célebres que fundamentan la identidad francesa. Más adelante, se perciben las ambiciones ideológicas de tales obras: si, al principio de la Restauración, transmiten a los jóvenes espectadores el amor a la realeza, también transmiten modelos morales que deben perpetuar la estabilidad política. Se vuelven sobre todo más críticas al final del reinado de Carlos X; entonces se propagan valores liberales y republicanos destinados a formar futuros ciudadanos que un día serán llamados a desempeñar, mediante su voto, un papel político en su país.

Mots-clefs

Théâtre historique au XIXe siècle
Théâtre de jeunesse au XIXe siècle
Théâtre politique au XIXe siècle
Vanderburch Émile

Historical dramatic literature of the 19th century
Dramatic literature for young people at the 19th century
Political dramatic literature of the 19th century
Vanderburch Émile

Teatro histórico del siglo XIX
Teatro infantil del siglo XIX
Teatro político del siglo XIX
Vanderburch Émile