



HAL
open science

Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794)

Philippe Bourdin

► **To cite this version:**

Philippe Bourdin. Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794). Serge Bianchi. Héros et héroïnes de la Révolution française, CTHS, pp.139-158, 2012. halshs-01762999

HAL Id: halshs-01762999

<https://shs.hal.science/halshs-01762999v1>

Submitted on 10 Apr 2018

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.

Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794)

Source : Serge BIANCHI (dir.), *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, CTHS-Société des études robespierristes, 2012, p. 139-158.

Résumé : *Les transcriptions théâtrales des cérémonies publiques en hommage aux martyrs de la Révolution française, ces Apothéoses en strophes ou en vers, contribuent puissamment à construire une mémoire collective, à la solliciter par l'imaginaire et l'émotion que tue parfois dans les défilés urbains un trop-plein de références académiques. De Mirabeau à Viala, en passant par Beaurepaire, Marat et Bara, au gré des événements et des nécessités révolutionnaires, le discours et l'esthétique évoluent considérablement, à la recherche d'une pédagogie des contemporains illustres que la décennie ne parvient pas véritablement à fixer, quoique d'une création à l'autre l'on répète volontiers ce que le Panthéon inscrit à son fronton : « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante ».*

Mots clés : héros, grand homme, Panthéon, Révolution, apothéose, Bara, Marat, Mirabeau, Viala

Autour de la mort de Bara, beaucoup a déjà été dit, à l'occasion d'un colloque organisé par le Musée Calvet d'Avignon, sur la réécriture de l'événement, sa transfiguration picturale et sculpturale, l'inscription du héros dans une cohorte de jeunes martyrs révolutionnaires, sinon républicains¹. Mais les transcriptions théâtrales des cérémonies publiques, ces Apothéoses en strophes ou en vers, n'ont jamais été étudiées. Or, qu'elles en préservent ou en appauvrissent le sens, elles contribuent puissamment à construire une mémoire collective, à la solliciter par l'imaginaire et l'émotion que tue parfois dans les défilés urbains un trop-plein de références académiques, à lui imposer enfin des images ailleurs élaborées, par les peintres notamment (puisque les échanges de concepts et de thèmes entre dramaturges et artistes se multiplient alors pour mieux servir le néo-classicisme²). De Mirabeau à Viala, au gré des événements et des nécessités révolutionnaires, le discours et l'esthétique évoluent considérablement, à la recherche d'une pédagogie des contemporains illustres que la décennie ne parvient pas véritablement à fixer, quoique d'une création à l'autre l'on répète volontiers ce que le Panthéon inscrit à son fronton : « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante ». Mais, avec ces célèbres panthéonisés, on confond justement ce que le XVIII^e siècle (de La Bruyère à Voltaire, en passant par l'*Encyclopédie*) s'était employé à distinguer, le grand homme et le héros : pour reprendre les définitions qu'en résume Mona Ozouf, « le héros est l'homme de l'instant salvateur, alors que le grand homme est celui du temps cumulatif, où s'empilent les résultats d'une longue patience et d'une énergie quotidienne »³. La difficulté à créer l'unité mémorielle ne naît-elle pas essentiellement de cette confusion ?

L'Olympe de Mirabeau

¹ Marie-Pierre FOISSY-AUFRERE, Jean-Clément MARTIN, Régis MICHEL, Édouard POMMIER, Michel VOVELLE, *La Mort de Bara, de l'événement au mythe. Autour du tableau de Jacques-Louis David*, Avignon, Musée Calvet, 1989.

² Philippe BOURDIN, Françoise LE BORGNE (dir.), *Entre scène et foyer sous la Révolution et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009.

³ Mona OZOUF, « Le Panthéon. L'École normale des morts », in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome 1 : « La République », Paris, NRF-Gallimard, 1984, p. 139-166.



Sitôt connue la mort de Mirabeau, Olympe de Gouges adresse à ses concitoyens une brève adresse les invitant à fêter dignement le disparu, qu'elle range déjà au nombre des dignes successeurs des grands tribuns romains, affirmant l'image du travailleur infatigable dévoué à la cause commune (« Il s'est épuisé, il a perdu la vie en travaillant nuit et jour à notre bonheur : s'il eût des erreurs, ses travaux à jamais mémorables, et qui valent peut-être des siècles de vertus, les ont effacés »⁴). Proposant de lui ériger des autels, elle lui en construit un de papier en écrivant à sa gloire *Mirabeau aux Champs-Élysées*, comédie en un acte en prose. Diversement accueillie par le public et la critique, la pièce est représentée à la Comédie-Italienne le 15 avril 1791 « avec changement de plusieurs scènes neutres »⁵. Elle présente d'évidentes correspondances avec la célèbre gravure de Moreau le Jeune narrant l'improbable rencontre, dans l'au-delà qu'il découvre *post mortem*, entre l'orateur du peuple et les philosophes qu'il a admirés et servis par ses combats et ses propres écrits (*Mirabeau arrive aux champs Élysées*). Hormis la figure du Destin, d'un contemporain, un jeune garde national, Fortuné, mort de l'émotion provoquée par les pompes funèbres parisiennes et la panthéonisation du député de Provence, et d'un autre héros mort le 17 octobre 1790, lors de la révolte des Suisses de Châteaueux, Désilles⁶, les personnages de la pièce sont donc Solon, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Franklin : Démosthène, Cicéron, Mably et Fénelon, présents dans l'œuvre gravée, manquent ici à l'appel ; certaines de ces absences sont explicitées au fil des répliques : Démosthène et Mirabeau ne feraient qu'un, Henri IV se confondrait avec Titus, tout comme Louis XII se serait réincarné en Louis XVI (Scène 2). Olympe, en revanche, ses propres aspirations l'obligeant, a ajouté des femmes de lettres (M^{me} Deshoulières, M^{me} de Sévigné, Ninon de Lenclos), mais aussi le cardinal d'Amboise, ministre réformateur et intègre de Louis XII, Henri IV et Louis XIV. À travers ces figures, sont affirmées de manière redondante les vertus pédagogiques d'un théâtre historique, vanté par Voltaire ou Louis-Sébastien Mercier, puis par Marie-Joseph Chénier, dont le *Charles IX* est devenu l'étendard de la création patriotique. De culte, il n'est point question dans l'avant-

⁴ Olympe DE GOUGES, *Le tombeau de Mirabeau*, Paris, 1791 (BnF, Lb³⁹ 4784).

⁵ Olympe DE GOUGES, *Mirabeau aux Champs-Élysées*, Paris, Garnéry, 1791 (BnF, Yth 11 835). « Ma pièce loin d'échouer a été même applaudie ; elle a excitée la critique, et plus encore l'envie », précise l'auteur dans sa première préface, tout en se plaignant d'être isolée dans le monde des lettres et de manquer de soutiens dans la circonstance. Elle en appelle à la reconnaissance de l'Assemblée nationale, au titre du patriotisme de ses textes : elle les a tous envoyés à la députation, et seul Mirabeau avait daigné l'encourager.

⁶ Désilles eut droit lui-même à une pièce de Desfontaines qui l'honorait, donnée cinq fois au Théâtre de la Nation à partir du 2 décembre 1790, *Le Tombeau de Desisles*. La *Gazette nationale* du 7 décembre en résume ainsi l'intrigue : « *Le Tombeau de Desisle*, anecdote en un acte en prose, est ensemble un hommage aux mânes du jeune héros mort à Nancy, victime de son patriotisme et son humanité, et une consécration du repentir des soldats du régiment de Châteaueux ». Cf. Henri LUMIERE, *Le Théâtre français pendant la Révolution (1789-1799)*, Paris, Dentu, 1894. De son côté, Olympe de Gouges avait composé un *Henri IV et le jeune Désilles*, qui fut un fiasco. Cf. Marvin CARLSON, *Le théâtre de la Révolution française*, Paris, NRF - Gallimard, 1970, p. 75.

propos, alors que plusieurs éléments du texte l'installeront, et l'auteur tient à préciser, dans une deuxième préface, qu'elle a combattu en son temps Mirabeau, qu'elle sait ses égarements entre la Cour et le peuple, mais qu'elle respecte le défunt. Recopiant des extraits des discours de celui-ci – et naturellement l'hommage rendu par le comte à Franklin, mort un an plus tôt –, Olympe de Gouges prétend à la véracité, à la vraisemblance, celle du costume à laquelle elle invite dans les didascalies – ce sera là le grand combat de Talma –, mais des mots dont elle affuble ses héros. Mais l'imaginaire est sollicité pour les besoins de la mise en scène : comme dans la gravure de Moreau, par un retournement des situations, Franklin accueille par un éloge le nouvel hôte sur les bords du Styx. Voulant faire s'exprimer les grands hommes « comme ils parloient dans leur vie privée », Olympe n'évite pas non plus les idées reçues, parfois bien établies par les principaux concernés : « on ne disconvient pas que nos plus grands hommes ont été toujours simples dans la société, mais éloquents, précis, énergiques, tels qu'ils l'ont été dans leurs ouvrages » (Avant-propos). Ces rapports entre espace privé et espace public nourrissent justement les intrigues des créations militantes, comme pour mieux montrer les interférences qui font bientôt préférer la nation aux contraintes d'un foyer régi par des lois et des a priori d'un autre âge.

Il faut compter aussi avec « une multitude d'ombres des quatre parties du monde », puisque l'un des autres topiques du théâtre patriotique est cette présence sur scène de la foule, avec en l'occurrence ce qu'elle permet de clair-obscur et de fumées, jeux pyrotechniques sur si appréciés des spectateurs. Un autre, enfin, est une écriture de l'urgence, que l'auteur revendique dans sa préface, opposant « l'empressement que j'ai toujours mis dans mes écrits » aux coquetteries stylistiques – quoique cette sorte de *mea culpa* en ressorte à l'évidence –, et prétendant avoir composé l'œuvre en quatre heures⁷. À cet exercice sur le vif de l'émotion – le tribun est mort le 2 avril 1791 –, et qui magnifie celle-ci en la rendant spectaculaire (« il ne suffit pas de piquer sa curiosité, il faut agacer son goût », dit Olympe du public), correspond un théâtre de l'urgence. L'avant-propos précise que les Italiens ont pris sur eux de copier chacun sa partie pour l'apprendre et la jouer au plus vite, et éviter ainsi l'inévitable attente qu'aurait signifiée le recours à un copiste. Là est aussi la preuve de leur militantisme : chacun donne en fonction de ses qualités aux mânes de Mirabeau, et la vertu de ses dons tient aussi à l'échange, à l'œuvre commune, puisque les comédiens suggèrent à Olympe plusieurs changements. Elle-même a suivi les conseils d'amis pour réduire des trois quarts le rôle de Louis XIV, « en m'assurant, précise-t-elle, que ce caractère seroit mal vû dans ce moment-ci, parce que je le présentai du côté favorable » ; les Italiens finissent le travail de censure : « Mon Louis le Grand étoit bien petit, bien pitoyable », regrette la dramaturge (Avant-propos) ; mais, même réduit à une phrase, le rôle soulève l'incompréhension des spectateurs, qu'Olympe souhaite conquérir jusqu'en province en faisant éditer sa pièce et en réservant les droits d'auteur aux femmes qui s'illustreront par des gestes patriotiques exemplaires (Préface).

Si le prosélytisme est ainsi revendiqué, il faut débusquer derrière les précautions de la volubile préfacière les réalités du texte théâtral. Il installe d'entrée, par la voix du Destin, perché sur un char, Mirabeau au niveau des génies, doutant d'un possible successeur à ce demi-dieu qui en impose à un Caron prévenant et un Cerbère dompté (Scène 3). Du *fatum* antique à la Providence, il n'y a qu'un pas métaphysique vite franchi : l'univers est pris à témoin que le genre humain mérite bien un don en échange de cette perte : « J'espère, dit le

⁷ De son *Mirabeau aux Champs-Élysées*, l'*Almanach des Muses* pour 1792 (Paris, Delalain, p. 268) dit ceci : « Pièce faite, apprise et jouée en onze jours (Mirabeau est mort le 2 avril). Elle a eu quelque succès. Le nouveau législateur paroît aux Champs Élysées ; il y est fêté par Henri IV, Voltaire, Rousseau, Désilles, Ninon Lenclos, Dévigné, Deshoulières, etc. ; les ombres dansent autour de lui, et on pose sur sa tête la couronne civique ».

Destin à propos des Français, les consoler par les dons que je vais faire à leur patrie ; je vais tout disposer, & que la terre et le ciel applaudissent aujourd'hui à mes bienfaits » (Prologue). L'arrivée du tribun aux Champs-Élysées est précédée d' « une musique douce et paisible, mêlée de quelques traits plaintifs » (Scène 1), comme son apothéose, marquée, comme chez Moreau, par la remise de la couronne civique, sera scandée par « une musique douce et tendre, piano, piano » (Scène 8). Où l'on s'éloigne du son des cuivres préféré pour les cérémonies publiques alors organisées partout dans le pays, mais là est bien la seule discordance entre le théâtre et la rue, le premier offrant un rite de rattrapage à ceux qui ont manqué le cortège, ou renchérisant sur la mémoire de ceux qui les ont suivis – c'est du reste à Gossec qu'Olympe de Gouges confie cette création musicale (Scène 5) ; c'est aussi à son héros Fortuné qu'elle fait répéter le programme des pompes funèbres officielles (Scène 7⁸). Paradis ou Purgatoire, le fond de scène montre une danse des âmes mortes : des ombres costumées émergent d'une fausse vapeur, comparable aux encens. Ces éléments syncrétiques prennent d'autant plus de valeur que les philosophes (Montesquieu, Voltaire, Rousseau, de concert) estiment leur mission aboutie : les lumières sont installées sur terre (Scène 1) et « partout l'homme reconnaît les lois de la nature ». Quoique le seigneur de La Brède, insensible aux propos rassurants du patriarche de Ferney, puisse regretter la violence, l'inorganisation du gouvernement, la disparition des ordres, la faiblesse du commerce, des manufactures et des finances, la fuite des cerveaux induite par l'émigration, tous s'entendent pour faire taire un instant leurs jalousies anciennes et proposer que la morale dont les cœurs sont réputés empreints soit désormais collective et nationale, selon les vœux de Jean-Jacques. Avec pour credo cette saillie prêtée à Voltaire : « J'ai introduit la philosophie, j'ai prêché la tolérance, mais si Dieu n'existait pas, il faudroit l'inventer » (Scène 6).

Voltaire, qui considère la nation et non plus des états, voit dans Mirabeau le point de jonction idéal entre les forces contraires, le fléau de la balance, mais c'est à Désilles, improbable interlocuteur d'un Henri IV inquiet mais curieux (contrairement à un Louis XIV furieux et sourd aux remontrances populaires qui ne peuvent « s'élever jusqu'à [lui] » - Scène 4 – avant de se rallier à la Révolution – Scène 7 -), qu'il revient de fortement l'exprimer : « Les Français, en extirpant tous les abus qui entouraient le trône, ont rendu à leur monarque sa véritable existence. Mirabeau, Mirabeau surtout a développé ce grand principe si important au salut de l'Etat. Le Peuple et le Roi, voilà ses maximes. Point d'intermédiaire entre ces deux puissances » (Scène 2). Mirabeau *cunctator*, là est le pouvoir du héros révolutionnaire auquel Franklin promet d'antiques autels, tels ceux que les patriotes élèvent alors à la patrie, tandis que le jeune garde national qui l'a suivi dans son dernier voyage lui décerne les vertus des panégyriques : « lui seul contenoit les factieux, il étoit l'appui de la veuve, de l'orphelin » (Scène 7). Et le demi-dieu de ne regretter en rien la vie humaine, dont il a su user et abuser comme d'autres modèles mythologiques, les travaux dont il a rempli ses jours, mais au contraire son incapacité désormais à agir sur les sociétés humaines, lui qui a contribué à bâtir la constitution, à imaginer un plan d'éducation ou un projet sur les successions auxquels

⁸ « Si la cérémonie fut grande & majestueuse, ce ne fut point par l'étalage fastueux d'un luxe insultant ; mais un peuple entier y versoit des larmes. Entre deux files de notre garde nationale, un gros de cavalerie ouvrait la marche, suivi de vingt mille volontaires en deuil & sans armes ; les commissaires des quarante-huit sections, la municipalité de Paris & son département précédoient immédiatement le sarcophage, qu'on ne voyoit point élevé pompeusement sur un char triomphal ; mais nos législateurs même, tes collègues, qui le suivoient en corps, disputoient aux citoyens l'honneur de te porter. Les ministres, la maison du roi, & quelques milliers d'hommes armés terminoient le convoi : ajoutez à ce détail le silence profond des spectateurs qui rendoit plus pénétrants les sons d'une musique déchirante, les cliquetis aigus des cymballes, les roulemens sourds & lugubres du tambour : ajoutez y la consternation qui se peignoit sur tous les visages, & les douces larmes de ce sexe intéressant & sensible à qui tu destinois des plans utiles à sa gloire, & vous ne pourrez vous faire qu'une imparfaite idée des sentimens dont mon âme est encore pénétrée ».

applaudissent les ombres ; son impuissance politique, qui lui fait craindre pour l'avenir de la monarchie, quand la république lui semble encore équivaloir à l'anarchie, ce que lui accordent Montesquieu et même Franklin, qui ne croit pas à une possible exportation du modèle américain :

« J'ai sçu mourir en homme ; j'avois pour un siècle de courage quand la mort a glacé mon cœur ; mais écoute, n'entends-tu pas les accens douloureux de ce peuple affligé ; de ce peuple dont je n'ai connu toute l'affection pour moi qu'à l'instant même qui m'en a séparé pour jamais ; de ce peuple aimant & sensible que je ne pourrai donc plus servir. Je frémis en songeant que le trouble & la confusion peuvent encore détruire l'effet de la plus belle, de la plus sublime des révolutions ; que l'empire peut être livré aux différens partis de séditeux qui pour leurs vues particulières ne cherchent qu'à jeter l'alarme & à semer la discorde. Je frémis d'apprendre au premier instant que cette belle monarchie est dissoute, & que les factieux s'en partagent les lambeaux » (Scène 6).

« J'ai passé ma vie à étudier l'esprit de différens gouvernemens. J'ai parcouru l'immensité de notre antique histoire. Plein des grands exemples qu'elle nous offre, je me suis armé contre le despotisme ; mais j'ai vu d'ailleurs le vice des formes républicaines, & j'ai cherché à en préserver ma patrie régénérée. Tel a été le but principal de tous mes écrits. Puisse la France n'oublier jamais que la seule forme de gouvernement qui lui convienne est une monarchie sagement limitée » (Scène 8).

Les Comédiens Italiens ne vont pas limiter au texte d'Olympe de Gouges leur hommage à Mirabeau, preuve du succès du thème et de leur affranchissement de la première version qu'elle leur a proposée. Le 7 mai 1791, ils donnent *L'Ombre de Mirabeau*, pièce dite « épisodique », en un acte et en vers libres⁹. Installée une nouvelle fois aux Champs-Élysées, la distribution est bien plus proche de celle choisie par Moreau : outre une multitude d'ombres indéterminées, ces rôles à manteaux qui permettent à nombre de comédiens de débiter ou de survivre, Cicéron, Démosthène, Voltaire, Rousseau, Mably, entourent « le flambeau de la Provence », pour reprendre le mot de Rivarol. Des figures politiques historiques et symboliques, et totalement liées aux voyages en Europe du défunt et aux causes qu'il a défendues, apparaissent : Guillaume Tell, Guillaume de Nassau, Frédéric II. Présent, Franklin cette fois reste muet. Brutus, premier consul de Rome, rejoint la cohorte. L'entrée en matière est tout aussi musicale que dans la version d'Olympe, mais à la douceur irénique du début succèdent bientôt des fanfares lointaines sur lesquelles s'excitent les ombres, troublées dans leur repos. La marche de Mirabeau se veut donc d'emblée triomphale : aperçu au milieu des arbres qui emplissent le décor, et semble-t-il peu empressé d'arriver au terme de son parcours, il est précédé des chuchotements des âmes (« C'est, dit-on, un mortel, / Qui laisse sur la terre un regret éternel : / Qui par son éloquence, & son puissant génie, / Créait dans sa patrie un empire nouveau ; / Mais il est mort ... oui ... Mirabeau, / Au milieu de sa gloire, a vu finir sa vie » - Scène 1). Le représentant du peuple, s'il ne dénie pas des charmes à son séjour nouveau, regrette de n'avoir pu achever son œuvre terrestre toute tournée vers « le droit des nations et leur indépendance », et en appelle à ses compagnons de l'Assemblée au-dessus desquels il apparaît désormais comme une figure tutélaire : ce ne sont pas leurs travaux qu'il les invite à poursuivre mais bel et bien les siens (Scène 2).

Cicéron et Démosthène sont là pour mettre en valeur ses talents d'orateur, dans lequel ils voient non leur héritage mais un don de la nature, tandis que le destinataire de l'éloge revendique le premier, et se dit mû par la honte et la rage de l'injustice (« Oui, de tous les pouvoirs, j'appris à votre école, / Que le plus fort étoit celui de la parole / [...] Ah ! Que la vérité, la justice est puissante, / Quand elle a pour organe une bouche éloquente » - Scène 3). Mably, rasséréné par l'utopie réalisée, Voltaire, marri de ses faiblesses pour les têtes couronnées, Rousseau, allégé par l'amour public enfin trouvé, permettent à Mirabeau d'inscrire dans la conscience collective la dette de la Révolution vis-à-vis des lumières, dont les hérauts ont subi toutes les bastilles avant que le 14 juillet 1789 ne les transforme en

⁹ DEJAURE, *L'Ombre de Mirabeau*, Paris, Cailleau & fils, 1791 (BM Besançon, Fonds ancien, 205 605).

ruines ; tous s'entendent pour parler d'avenir de bonheur, de paix, de fraternité, d'égalité sous l'auspice des lois, et toujours de la force de l'idée (« On doit tout en attendre », résume Mably) offerte au plus grand nombre par les talents de la plume et de la scène (Scène 4). Frédéric II de Prusse offre l'opportunité au tribun d'un cours sur les libertés essentielles, celles d'écrire, de penser notamment, sur la paix et sur la démocratie, contre l'arbitraire et le souci de gloire des princes et des ministres despotiques : il se veut « un patriote, implacable ennemi du pouvoir absolu », sûr que le modèle français subjuguera l'Europe et l'univers (Scène 5). À ce titre, il défend l'art de l'échange verbal dans l'enceinte des assemblées :

« Les éclats,
Le tumulte, le bruit qu'y causent les débats,
Feraient croire souvent qu'elles y sont le guide,
Dont aux décisions l'influence préside.
Point du tout, Frédéric ; & plus l'orage est fort,
Plus le vaisseau public atteint vite le port :
Alors d'un noble orgueil les âmes possédées,
Du choc des passions font jaillir les idées ;
Les esprits, l'un par l'autre animés, irrités,
Pressent de toutes parts toutes les facultés.
Des passions enfin tout l'impur alliage,
Reste au fond du creuset, & la raison surnage » (Scène 5).

À Brutus, qui s'étonne que la France libérée supporte encore un roi, Mirabeau prouve que Louis XVI a su se dépouiller des oripeaux de l'absolutisme, qu'il n'est plus le père de ses sujets mais l'égal de son peuple (Scène 7)¹⁰. Constatons-le : bien mieux écrite que la pièce d'Olympe de Gouges, celle de Dejaure offre aussi les vertus ordonnées de la pédagogie politique, ces leçons de choses auxquelles s'appliqueront à l'identique, chapitre après chapitre, les almanachs, à commencer par celui du Père Gérard. *L'Ombre de Mirabeau* échappe à l'instant de son entrée aux Champs-Élysées, aux jeux douteux avec les rois supposés avoir fait la France, pour porter loin les idéaux jacobins et les valeurs autours desquelles se construit alors la notion de « patriotisme ». Mais le tout ne va pas sans un changement de perspective : le culte du héros, magnifié chez Olympe, ici s'affadit ; Mirabeau n'est plus que l'échanson d'une table révolutionnée, le faire-valoir de mutations collectives dont il n'a été que l'un des protagonistes. Le surnaturel n'a pas droit de cité, l'émotion à peine davantage : la raison est principalement sollicitée. Il faut une scène laissée aux ombres, qui précède la dernière, celle du couronnement civique, pour retrouver l'art du panégyrique, un discours adéquat aux milliers d'autres prononcés dans tout le pays, qui résume *in fine* l'ordonnancement du cortège funèbre – un calque, une fois encore, de la réalité, une invitation à la reproduction de ces cérémonies nouvelles au parcours si bien et si symboliquement réglé, une pierre blanche vers le lieu ultime du recueillement, le Panthéon :

« À peine de ta mort le bruit s'est répandu,
Soudain d'un peuple immense, inquiet, éperdu,
Une foule innombrable entoure ta demeure ;
On se presse, on s'agite, on s'interroge, on pleure ;
De cet événement on veut douter encore.
Des cris se font entendre : il est mort, il est mort ...
À ces cris répétés succède un long silence,
D'une morne douleur véritable éloquence.
Le peuple semble aussi mort : les yeux sont baissés,
Les esprits suspendus, les cœurs saisis, glacés ;
Mais la douleur éclate, on se mêle en tumulte ;

¹⁰ « Les rangs sont disparus, cette chaîne est rompue, / Dont les nombreux anneaux, formant un seul lien, / Descendaient du Monarque au dernier Citoyen. / Partout l'égalité rapprochant les extrêmes, / Le peuple est près du Roi dans les nouveaux systèmes, / L'un est moins avili, l'autre moins dangereux, / Plus ils sont rapprochés, & plus ils sont heureux ».

Sans se voir ni s'entendre, on parle, on se consulte.
 Le peuple ne fait trêve à ces cris, à ses pleurs,
 Que pour te décerner des hommages flatteurs ;
 De sa douleur jaloux il ferme les spectacles ;
 Dans le temple où la loi prononce ses oracles,
 Des meilleurs Citoyens les vœux vont s'exprimer :
 Il en est dont les cœurs vont jusqu'à réclamer
 Qu'au Champ des Fédérés ta cendre si chérie,
 Repose sous l'Autel sacré de la Patrie.
 Tristement on écoute, on délibère enfin :
 Après avoir longtemps déploré ton destin,
 D'une voix unanime on te déclare digne
 De jouir le premier de cet honneur insigne,
 D'être admis par l'état dans ces tombeaux sacrés,
 Aux plus grands hommes seuls désormais consacrés » (Scène 8).

L'élévation républicaine de Beaurepaire

Les codes du discours ainsi expérimentés autour de la mort de Mirabeau sont réappropriés par différents auteurs dévoués à la fabrique à martyrs révolutionnaire, qui conduisent cette laïcisation de la mémoire et des rites festifs, domestiques ou publics. En 1792, Nicolas Beaurepaire, commandant du premier bataillon des volontaires du Maine-et-Loire, qui a, jusqu'à son suicide, refusé aux Austro-Prussiens la capitulation de Verdun – ce qui sera chose faite le 2 septembre -, succède à Désilles au rang des héros militaires, à Mirabeau à celui des panthéonisés. Le Théâtre de la Nation joue alors, à partir du 21 novembre et pour 12 représentations seulement jusqu'en mars¹¹, *L'Apothéose de Beaurepaire*, en un acte et en vers composés par Lesur¹². La distribution n'offre aucune place aux grands hommes, aux ancêtres vénérés qui justifient du Panthéon, et, sauf le personnage allégorique de la Liberté, donne la parole à des citoyens du commun (un canonnier, un sans-culotte, un garçon de café, un homme mûr), comme si l'élévation relevait désormais exclusivement de l'opinion publique et non d'un Au-delà incertain. La scène représente la place du Panthéon et une buvette dédiée « Au grand Beaurepaire », qui n'est connu que par diverses évocations, et non interprété par un comédien – mais quel auteur peut se piquer de le connaître ? Foin des Champs-Élysées et des vapeurs éthérées : le bon sens du spectateur est sollicité à la guinguette. La scène 1 expose les notions défendues au Panthéon (vertus, liberté, mérite, gloire, sacrifice), et tout autant au comptoir, où le vin plus que jamais passe pour l'élixir du courage, idée que ne cesseront de servir les pièces patriotiques. Elle est ici d'autant plus forte que l'unité d'action consiste surtout dans les scènes suivantes à lever le coude, pour noyer les tyrans, applaudir à la liberté et à l'égalité, et porter des toasts au défunt, selon des pratiques avérées dans les fêtes civiques. Autour du pichet, on s'interroge aussi sur le droit au suicide, la désobéissance religieuse qu'il implique, à laquelle est opposée la vie donnée pour la patrie et pour la république (« Il est mort pour nous tous ; il ne pouvait mieux faire. / Il donne un grand exemple, il produit des guerriers » – Scène 5). On entonne des chants de guerre avant que ne commence la cérémonie à Beaurepaire, marquée par une transition musicale et la marche de jeunes vestales chargées de fleurs qui accompagnent ce que les didascalies appellent « le sarcophage », seul vestige de l'espace du Styx où se complaisaient les ombres accueillant Mirabeau. Les indications scéniques reproduisent une fois de plus les temps de la cérémonie officielle, fort empreinte du modèle établi pour la translation des cendres de Voltaire au Panthéon, et dévoilent les machineries de la féerie mises en branle pour créer l'émotion et la participation, à l'instar des pompes urbaines :

¹¹ Base de données CESAR : 4 représentations en novembre, 5 en décembre, 2 en janvier, 1 en mars.

¹² Charles Louis LESUR, *L'Apothéose de Beaurepaire*, Paris, Toubon, 1792 (BnF, Yth 23219).

« Marche guerrière et lugubre. La garde nationale, les troupes de ligne, la gendarmerie, des députations de différens corps, enfin les officiers municipaux autour du sarcophage défilent. Le sarcophage est à l'antique, surmonté d'une colonne sur laquelle est l'urne qui renferme les cendres de Beaurepaire. Sur la base on lit : *Il aime mieux mourir que de capituler avec les tyrans*. Le cortège s'arrête devant le Panthéon. Alors le maire fait l'invocation [...] à la Liberté [...]

Le tonnerre gronde ; la Liberté descend sur un nuage azuré ; elle tient à la main une couronne de lauriers. Les spectateurs sont saisis d'étonnement et de respect [...]

Elle pose la couronne sur l'urne où sont les cendres du héros [...]

Le tonnerre gronde encore, et la Liberté remonte au ciel : tous les spectateurs, pénétrés de respect, lui rendent encore leurs hommages ; on brûle de l'encens, on jette des fleurs, et la fête est terminée par [des] couplets » (Scène 6).

Artificiellement plaqué sur une comédie des plus étiques, populaire mais médiocre, ce final pouvait-il atteindre son but pédagogique, en l'absence de toute incarnation explicite de Beaurepaire, c'est-à-dire à rebours des cérémoniaux baroques que le théâtre avait jusqu'alors repris à son compte – d'une part parce que leur théâtralisation était évidente, d'autre part parce que demeurait, dans un entre-deux esthétique dont allaient naître néo-classicisme et romantisme, une gestuelle baroque propre à la scène ? La perspective est en tout cas totalement revue et corrigée dans l'opéra héroïque monté fin janvier 1793, et trois fois donné en février, par l'Académie de musique monte, *La Patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Beaurepaire*, de Leboeuf et Candeille¹³. Non que le rôle de Beaurepaire soit davantage distribué, mais, aux côtés d'anonymes citoyens et citoyennes, d'ouvriers, de magistrats, de volontaires et de soldats, de la haute figure du Destin, apparaissent la femme et le fils du défunt. Leboeuf, dans son avertissement, s'explique clairement sur la présence du seul cadavre du commandant, qui se veut didactique et découle de sa volonté de susciter l'émotion à partir des seules vertus familiales, dont on sait combien la propagande sans-culotte les revendique :

« Il se flatte que les personnes instruites du rythme musical sentiront que le brave Beaurepaire haranguant dans un conseil des lâches vendus aux vils agens d'une cour corrompue, et se donnant la mort en leur présence, plutôt que de capituler avec des tyrans, ne pouvoit lui fournir que des tirades purement déclamatoires, et à son musicien qu'un récitatif froid, monotone et languissant. Il a trouvé que la cat astrophe en récit étoit musicalement impossible ; qu'effectuée, sans parler des dangers imprévus, elle ne pouvoit que provoquer le rire, par l'effet assez ordinaire d'un pistolet ratant ou faisant long feu. Enfin l'auteur a cru qu'une femme estimable, se précipitant, ainsi que son fils, sur le corps glacé du plus estimable des époux, donneroit à son compositeur des moyens plus sûrs de déployer toute son énergie, secondé par une situation aussi neuve que déchirante ».

Le décor renvoie à un lieu identitaire depuis la fuite du roi (« La scène est hors des murs de Sainte-Ménéhould ») et mêle souvenir de la Fédération et architecture utopique : « Le théâtre représente une vaste campagne, au milieu de laquelle des artistes & ouvriers de tous genres s'occupent à l'envi d'achever & d'orneur une tombe pyramidale de la plus grande simplicité [...]. Ce monument est entouré de cyprés, auxquels pendent en festons des guirlandes civiques, & au haut desquels flottent des pavillons aux couleurs nationales » (Scène 1). Les citoyens au travail construisent un amphithéâtre et un autel, qui, à l'heure de la cérémonie, devront être, selon les didascalies, éclairés par « des torches sépulcrales ». Les sons empruntent à ceux du quotidien des réunions civiques : bourdon et coups de canon annoncent cortège et inhumation, des roulements de tambour précèdent les discours. Un pas de plus est donc franchi dans la laïcisation de la fête funèbre : la Révolution, victorieuse à Valmy et fondatrice d'une république, s'autocite, et n'a en apparence plus besoin d'en référer

¹³ Jean-Joseph LEBOEUF et Pierre Joseph CANDEILLE, *La Patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Beaurepaire*, Paris, Imprimerie civique, 1793 (BnF, Yf 1155).

à l'Antiquité. L'émancipation n'est cependant pas totale, puisqu'elle est sollicitée dans les éléments du décor, dans les références des édiles (le maire fera de Beaurepaire un favori de Mars, digne de Caton – Scène 2) et surtout dans la représentation du Destin, qui prend le visage de Zeus (annoncé par un coup de tonnerre, « ce maître des Dieux paroît sur un vaste nuage et entouré des attributs distinctifs de sa toute puissance », avant que ce nuage ne disparaisse pour laisser apparaître le Panthéon - Scène 5). Les emprunts aux panégyriques royaux demeurent : courage, prudence, magnanimité, philanthropie sont désormais associés au héros républicain. Les tréteaux reproduisent à l'identique l'ordre des processions urbaines¹⁴, avec ce recours massif à la figuration qui caractérise le théâtre militant, et qui permet en l'occurrence de placer la scène centrale (Scène 4) : la citoyenne Beaurepaire perce difficilement la foule, qui se retire comme la mer Rouge, pour embrasser une dernière fois le corps de son époux. « Ici, la situation de chaque personnage doit être déchirante », précise l'auteur, qui plaide pour des gestes d'imploration dont la peinture abuse (« Les yeux et les mains élevés vers le ciel ») et prévoit même l'évanouissement de la citoyenne Beaurepaire, soutenue par son fils et par les édiles. Elle récupère bientôt, mue par la soif de vengeance (« Que le Peuple, armé de la foudre, / Anéantisse & mette en poudre / Les assassins de mon époux »), tandis que son rejeton s'engage illico, assurant en quelque sorte une passation de pouvoir régaliennne : « Le volontaire est mort, vive le volontaire ! », aurait pu s'écrier le public, tandis que depuis la scène on en appelle aux offrandes pour ces « mortels divins » (Scène 6) et l'on annonce au final la défaite de l'ennemi et le ralliement de la Belgique.



Le Paradis des sans-culottes

Cette propédeutique des apothéoses, cette mise en scène des corps vivants ou déjà froids, cette sublimation des émotions publiques et privées, va bénéficier d'un champ d'expérimentation inégalé à partir de l'été 1793 et de l'assassinat de Marat. En août 1793, les

¹⁴ « Corps de grenadiers. Enfants vêtus de blanc, ceinture noire, la tête couronnée de cyprès, & dans leurs mains portant des flambeaux & des guirlandes. Corps de tambours, dont les caisses sont couvertes d'un drap noir. Corps de chasseurs. Corps de citoyennes, vêtues ainsi que le corps des enfants, portant d'une main des palmes, & de l'autre des flambeaux. Corps de Piquiers volontaires. Corps de jeune filles, portant des vases de parfums & des guirlandes, & vêtues ainsi que le corps des femmes. Corps de troupe en ligne. Sergens-majors portant des drapeaux, & les laissant flotter sur la terre. Dragons à pied. Vétérans portant des flambeaux. Corps de canonniers traînant leurs pièces de campagne, etc. Le drapeau du premier bataillon de Seine-et-Loire, entouré d'un crêpe & cerné par quatre sergens-majors dudit bataillon. Le maire, le procureur-syndic & le greffier en chef, portant des flambeaux, et précédés par des gendarmes. Le corps de Beaurepaire, étendu sur un lit militaire entouré de drapeaux & couvert d'un drap noir, dont les quatre coins seront soutenus par quatre capitaines, & ledit corps porté par quatre sergens. La Commune portant des flambeaux. Fusilliers fermant la marche. Le Peuple. N.B. Cette marche, après avoir fait le tour convenu, et les personnes qui la composeront ayant pris leur place, le corps de Beaurepaire sera placé sur deux tréteaux peu élevés, au centre de l'assemblée ».

salles rivalisent d'empressement : on peut voir *L'Ami du peuple ou la Mort de Marat suivi de sa pompe funèbre*, fait historique en un acte et en prose, de Gassier Saint-Amand, aux Variétés-Amusantes ; *À propos sur la mort de l'infortuné Marat* au Théâtre de la Cité ; *Apothéose de Marat et Lepelletier*, scène lyrique de Delrieu, au Théâtre de Versailles ; *La Mort de Marat*, tragédie en trois actes en vers, suivie de son *Apothéose* en un acte en vers, de Barrau, à Toulouse. En 1794, le corpus se grossit de *La Réception de Marat dans l'Olympe*, comédie en un acte mêlée d'ariettes, au Théâtre de l'Estrapade, de *Marat aux Champs Élysées* au Théâtre National de la rue de la Loi puis, dans la même salle, des *Catilinas modernes ou la Mort de Marat*, fait historique en trois actes de Jean-Jacques Ferru fils¹⁵. Il faut ajouter à cette liste les créations dévolues à un épisode historique ou exemplaire de la vie de Marat : *L'Ami du peuple ou les Intrigans démasqués*, comédie de Cammaille Saint-Aubin, jouée le 6 septembre 1793 ; *Marat dans le souterrain des Cordeliers ou la Journée du 10 Août*, fait historique en deux actes de Mathelin. Le théâtre met en scène le corps de Marat pour le magnifier, empruntant nombre d'éléments au tableau et à l'éloge de David. Gassier le représente en plein travail, écrivant son journal, sentinelle infatigable au service du peuple, prêt à une mort héroïque (« Si mon sang est utile pour cimenter la paix et le bonheur de mes concitoyens, je suis prêt à le verser »). Corps tendu vers la cause publique, il est aussi amoureux, et Marat d'épouser sa compagne, la citoyenne Evrard, offrant à la sans-culotterie cette image d'une union réussie – mais le sens de la pièce est perverti par les économies du théâtre : la même actrice qui interprète Charlotte Cordayse transmuant en Liberté dans l'allégorie finale, les patriotes y verront motif à suspicion. Chez Mathelin, Marat a dû séjourner dans les puanteurs cadavériques du souterrain des Cordeliers, celles des ennemis du peuple (« Ce caveau où ces charlatans à soutanes ensevelissaient leurs victimes vivantes qui leur déplaisaient ou bien où l'on renfermait, avec un grand bruit, les corps méprisables de ces gros messieurs, qui, n'ayant pu vivre avec leurs semblables, avaient le sot orgueil de vouloir en être séparés même après leur mort ») : il en sort lavé, purifié politiquement, et le bain qu'il réclame est de ce point de vue symbolique¹⁶.



Avec Marat, le corps violenté, blessé, sanguinolent, a donc sur les planches le droit de cité que lui a donné David en peinture : christique, il est magnifié par les interprétations politiques et sociales dont on l'habille, la réplique théâtrale jouant le rôle de la didascalie pour les oreilles du public. Le sacrifice de l'enfance va tout autant stimuler les auteurs, brochant sur

¹⁵ *Almanach des Muses* pour l'an III de la République, *op. cit.* : « Conspiration des Brissot, Pétion, Buzot, etc. Marat leur parle avec énergie. Il quitte son Émilie pour aller s'entretenir avec une femme inconnue : des cris se font entendre ; il vient, percé de coups, expirer aux yeux de sa femme, de ses amis et du peuple. Un bon citoyen dévoile les complots du traître Pétion et de toute la clique : on va les dénoncer ».

¹⁶ Sur toutes ces pièces et pour leur analyse, j'emprunte à Pierre FRANTZ, « Théâtraliser la Révolution française », in Jean-Marie ROULIN (dir.), *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 31-40.

les trajectoires de Viala et de Bara. Parfois, nous devons nous contenter de mentions, à défaut d'avoir retrouvé les textes des pièces, qui n'ont pas toutes été imprimées : ainsi pour *Agricole Viala ou le Héros de treize ans*, un acte mêlé d'ariettes, d'Audoïn et Porta, donné à l'Opéra-Comique le 13 messidor an II (1^{er} juillet 1794), et dont les qualités de reconstitution historique sont vantées par l'*Almanach des Muses*¹⁷ ; pour *Viala ou le Héros de la Durance*, joué au Feydeau le 9 octobre 1794 ; pour *Joseph Bara*, fait historique en un acte mêlé d'ariettes, de Levrier-Champrion et Grétry, donné le 17 prairial an II (5 juin 1794) à l'Opéra-Comique de la rue Favart¹⁸. Les comédiens du Feydeau donnent le même jour *L'Apothéose du jeune Bara*, « tableau patriotique en un acte mêlé d'ariettes » selon l'affiche¹⁹. Selon les principes que chez Leboeuf, Bara n'apparaît pas, laissant le vedette à son frère cadet, interprété par deux jeunes comédiennes (ce qui anticipe sur l'ambiguïté sexuelle de l'œuvre à venir de David), à sa mère, à sa sœur Nicette, entourés d'un ami volontaire, Francoeur, d'un vieillard, du maire de Palaiseau (des paysannes, des officiers municipaux, d'autres volontaires jouent les utilités, en lieu et place des ombres ou, si l'on préfère, du coryphée). Comme pour Beaurepaire ou Marat, l'héroïsation tient de l'œuvre terrestre, et non d'un Au-delà sur l'existence duquel se disputent Montagnards et sans-culottes. Le décor même, empruntant aux pendrions classiques de la chaumière paysanne et du paysage rural, n'envisage aucun avenir irénique (« à droite la maison de la citoyenne Bara, au milieu du théâtre un berceau de verdure ») mais dit d'entrée la leçon morale de cette bergerie rousseauiste : « un piédestal pour recevoir un buste » - « la charge légitimante appartient aux bustes, non aux cendres », remarquait Mona Ozouf à propos du Panthéon²⁰. Le refus de l'ostentatoire va avec celui du superflu : « L'art élevait jadis, à la mémoire des despotes, des monumens fastueux que le tems ne respectait pas. Les républicains en consacrent de plus simples aux héros qui ont bien mérité de la patrie, mais ils seront plus durables, car la nature seule en fait les frais, et la reconnaissance publique se charge de veiller à leur conservation » (Scène 1). Le deuil du frère est relevé par l'affirmation d'une fraternité universelle, qui associe dans le chant la sœur de Bara et Francoeur, avant de les unir pour la vie – et d'éviter à Nicette de tomber dans l'escarcelle du fils d'un ci-devant seigneur, le bien nommé Vieux Bois, opportuniste et avide par cet hymen de gagner l'estime des patriotes, sur la victoire desquels il parie (Scène 7). Il promet à la demoiselle Bara la santé pécuniaire (« Je suis un comité de bienfaisance ambulante » - Scène 4) ; la nation finalement y pourvoit. Alors, la leçon patriotique rejoint le thème éculé des comédies classiques, et, quoique tout se termine toujours par la cérémonie funèbre limitée à l'ordonnancement du cortège et à quelques brefs et plats couplets de circonstance, disparaît du même coup toute l'inscription historique et morale complexe des premières Apothéoses théâtrales, délaissée au profit de la naïveté manichéenne d'un théâtre d'éducation offert au plus grand nombre.

Cet appauvrissement, ce retour au classicisme sont concomitants de mise en place la politique culturelle et festive de l'an II, de l'élaboration des grands recueils d'actions héroïques. Ils étaient déjà patents dans la création de Briois au Théâtre de la République, le 15 floréal an II (4 mai 1794), *La Mort du jeune Bara ou une journée de la Vendée*. Briois, qui respecte scrupuleusement la règle des trois unités, adressait son oeuvre aux « sans-culottes de l'univers » et prétendait « exclusivement présenter [des] productions patriotes et des leçons de vertu », ce en quoi Léonard Bourdon ne l'aurait pas désavoué. L'histoire, en la circonstance, n'était que prétexte à dissertation morale sur le mariage, la famille, l'union des générations et le sacrifice. La guerre de Vendée, les actions de Charrette, n'étaient pas directement mises en scène, mais rapportées par différents récits issus des lettres de Bara ou des journaux lus par un

¹⁷ *Almanach des Muses*, Paris, Louis, an III.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ LEGER et JADIN, *L'Apothéose du jeune Bara*, Paris, Imprimerie des Droits de l'Homme, an II. (BnF,).

²⁰ Mona OZOUF, «Le Panthéon ... », art. cit.

vieux militant jacobin. La mort de Barra elle-même se passait en coulisses et seul était montré dans le tableau final le corps du martyr, dans un arrangement qui empruntait aux pompes républicaines et devait beaucoup à deux oeuvres de Jacques-Louis David : *Les Lictteurs ramenant à Brutus les corps de ses fils* et *La Mort de Marat*. Les didascalies, en *nota bene*, exceptionnellement disent tout : « Quand on apporte Barra, les deux hussards le soutiennent sur leurs bras ; quelques volontaires suivent derrière et font groupe. On le place sur une chaise vers un côté de la scène. Sa veste doit avoir une manche déchirée au-dessus de l'avant bras et on voit sa chemise teinte de sang en abondance ; des serviettes qui lui ceignent le corps en sont aussi toutes imbibées ; il en coule de sa tête et il n'a ni bonnet ni manteau ».



La cause est entendue avec *Agricol Viala ou le Jeune héros de la Durance*, « fait historique et patriotique » en un acte en prose conçu par Philipon et Jadin, que le Théâtre des Amis de la Patrie fait entrer à son répertoire le 13 messidor an II (1^{er} juillet 1794)²¹, le jour-même où l'Opéra-Comique représente *Agricole Viala ou le Héros de treize ans*. Le critique de l'*Almanach des Muses* est plutôt favorable à l'œuvre : « Beaucoup d'intérêt ; du chant et de l'expression dans la musique », mais il note aussi que l'une et l'autre ont en commun le même récit recomposé des événements²². Du *Héros de treize ans*, il propose le résumé suivant :

« Trait héroïque qui a immortalisé le nom de Viala. Tandis que la maison de Viala père est ouverte aux soldats-citoyens blessés à la guerre, les fédéralistes paroissent de l'autre côté de la Durance et s'apprêtent à passer un bacq. On vole aux armes ; mais le combat peut devenir funeste aux patriotes si l'un d'eux ne coupe pas la corde du bacq qui va conduire les traîtres : le jeune Viala s'élance dans le fleuve et coupe la corde du bacq qui s'éloigne à l'instant avec les fédéralistes qu'il porte ; mais ce héros de treize ans a reçu un coup mortel et l'on apporte son corps inanimé, aux yeux de ses amis et de ses parens, qui bénissent son trépas, puisqu'il a été utile à sa patrie ».

Philipon et Jadin créent les personnages de Viala et de sa mère, veuve de Maximin Viala – alors même que les deux parents sont toujours en vie ! -, de sa cousine et de son promis, d'un aide de camp et de deux espions dans un décor champêtre censé illustrer les berges de la Durance (à droite une forêt, à gauche un moulin à eau, dont dépend le fameux bac). Malgré l'absence du bonnet phrygien, Viala est à l'image du parfait sans-culotte : « en pantalon et en gilet, la tête nue, une pique ». Protégeant le moulin, il parle de « l'enfant de la nature » (Scène 11), des vertus du mariage, du travail²³, du patriotisme inculqué par ses parents, jusqu'au lit de mort de son père, et au nom duquel tous les enfants de la famille se sacrifient, tous sexes confondus. L'ennemi, lui, est réputé « lâche » et « traître », selon les slogans qui émaillent les

²¹ PHILIPON et JADIN, *Agricol Viala ou le Jeune héros de la Durance*, Paris, Barba, an II (BnF, Yth 309).

²² *Almanach des Muses* pour l'an III de la République, *op. cit.*

²³ « Les paresseux, les oisifs ne sont pas patriotes » (Scène 5).

dialogues et que vient conforter l'action²⁴. « Je meurs ; cela m'est égal : c'est pour la liberté », dira Agricole (Scène 16), tandis que l'aide de camp renchérit : « Mourir pour la Patrie, c'est vivre pour la gloire » (Scène 18). Lettres de feu, inscriptions dans le décor, banderoles illustreront dans d'autres pièces du théâtre révolutionnaire, ce qui, ici, demeure seulement proclamé. Aucune cérémonie funèbre ne clôt cette fois le récit : tout se termine par des chants qui renchérisent sur les leçons de la pièce et se veulent hymne à la nature.

Fort de son public nombreux et assidu, le théâtre patriotique participe donc activement, à travers ces Apothéoses, à l'édification d'une religion civile dont le temple est le Panthéon. De la construction intellectualisée d'un Au-delà mythologique, lieu de rencontre des gloires intellectuelles et politiques qui font référence pour les hommes de 1789, forts de leurs expériences collégiennes et de la lecture de Plutarque, au récit reconstruit des actes de bravoure républicaine, qui évacue progressivement allégories, pathos et émotion, imaginaire littéraire et sidération, au profit de plats slogans, la route n'est pas si longue qu'il y paraît. Elle est de fait jalonnée par les impératifs de la politique générale : la guerre valorise les citoyens en armes ; la Montagne, autour de Marat, Bara et Viala, travaille à la dénonciation de ses adversaires, au ralliement puis au contrôle des sans-culottes, y compris dans leurs aspirations culturelles ; la Révolution se nourrit de la Révolution et de moins en moins de références universelles – puisqu'elle prétend à les produire toutes. Il faut compter aussi avec l'affirmation de la démocratie : l'élévation vers l'Olympe de Mirabeau, due à des talents validés par de grands ancêtres, rappelle l'académisme des triomphes de l'Ancien Régime ; à partir de Beaurepaire et de la naissance de la République, seules l'opinion publique, la voix commune confèrent la reconnaissance. Les libertés de la déchristianisation sont cependant bannies des Apothéoses théâtrales, qui tendent au contraire à recréer l'ordre des pompes officielles, insistant plus sur leur militarisation que sur la présence de la Convention (le pouvoir civil étant laissé à des élus de proximité : maire, procureur) pour en appuyer les leçons, et restant fort discrètes, comme les livrets des cérémonies, sur ce qui se passe exactement à l'intérieur du Panthéon. D'où la réédition à l'identique des cortèges, des discours ou des chants, et l'appauvrissement artistique évident, qui amène les auteurs à une représentation caricaturale du quotidien populaire, entre guinguette et paysage à prétention rousseauiste, entre joies supposées de l'hymen du foyer et fraternité nationale. Demeure la question du corps martyrisé, que la bienséance théâtrale, quoique malmenée par la bâtarde des styles, ne résout jamais complètement, soit que le héros est trop mal connu (Désilles, Beaurepaire, Bara et Viala), soit que son omniprésence sur le terrain des luttes empêche de l'imaginer inerte (Mirabeau, Marat), avec tous les risques de désacralisation d'une incarnation théâtrale ratée, tandis que la désincarnation permet de valoriser la didactique. Reste aussi pour chacun des défunts honorés le problème du passage non de vie à trépas, mais de vie à éternité, qu'elle soit métaphysique ou régaliennne – c'est-à-dire que l'on parie ou non sur l'exemplarité d'un seul ou sur l'hérédité de la citoyenneté. Bien des questions qui, en fait, renvoient les législateurs, à la nature et aux contradictions de leur foi, ou à leur athéisme. Empruntant à nouveau largement à l'Antiquité pour unir dans le deuil la communauté citoyenne et la souder éventuellement dans la vengeance, mais comparant aussi les destinées, avec l'idée que si la mort égalise, la mémoire hiérarchise, les pompes funèbres des généraux, sous le Directoire, n'aideront guère à y voir plus clair dans les attendus de la panthéonisation²⁵, laissant outre-Manche le soin à Gillray de moquer en 1798 l'*Apothéose de Hoche*. En empruntant en 1802 à

²⁴ « Les traîtres sont des lâches : en fait de courage, un bon Sans-Culotte vaut dix rebelles » (Scène 6).

²⁵ Bernard GAINOT, « Le dernier voyage : rites ambulatoires et rites conjuratoires dans les cérémonies funéraires en l'honneur des généraux révolutionnaires », in Philippe BOURDIN, Jean-Claude CARON et Mathias BERNARD (dir.), *La voix et le geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 97-113.

la légende celtique pour son *Apothéose des héros français morts pour la patrie*, Girodet ne convaincra guère spectateurs et critiques. Ce que le théâtre n'avait pas résolu demeure donc en suspens : l'entrée au Panthéon en appelle à bien des mémoires différentes, et non à la mémoire nationale.



Philippe BOURDIN
Centre d'Histoire « Espaces & cultures »
Université Clermont-Auvergne