



# Théâtre et révolution à la veille de 1848

## Le Chevalier de Maison-Rouge

**Vincent Robert**

DANS **ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES** 2011/1-2 n° 186-187 , PAGES 30 À 41  
ÉDITIONS **LE SEUIL**

ISSN 0335-5322

ISBN 9782021040210

DOI 10.3917/arss.186.0030

Date de mise en ligne : 27/05/2011

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2011-1-page-30?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

“CERTES IL SERAIT D’UNE EXAGÉRATION  
PUÉRILE DE PLACER *LE MARIAGE DE FIGARO*  
PARMI LES CAUSES DE LA RÉVOLUTION,  
COMME DE FAIRE DE LA PIÈCE *LE CHEVALIER  
DE MAISON-ROUGE OU LES GIRONDINS*,  
ET DE CERTAINS DRAMES HUMANITAIRES,  
LE PROLOGUE DES JOURNÉES DE FÉVRIER;  
MAIS QUI POURRAIT SE REFUSER À VOIR  
DANS CES ŒUVRES, ET PLUS ENCORE DANS  
LE SUCCÈS FIÉVREUX QUI LES A ACCUEILLIES,  
UN REFLET EXACT DE LA MARCHÉ DES IDÉES,  
DE L’ÉTAT DES ESPRITS, DES ASPIRATIONS  
ET DES HARDIESSES DES DIVERSES CLASSES  
DE LA SOCIÉTÉ ?”

VICTOR HALLAYS-DABOT, *HISTOIRE DE LA CENSURE THÉÂTRALE EN FRANCE*,  
PARIS, 1862, RÉÉD. SLATKINE, GENÈVE, 1970, AVANT-PROPOS, P.V.

# Théâtre et révolution à la veille de 1848 : *Le Chevalier de Maison-Rouge*

Qu'il y eût un lien très fort entre théâtre et politique ne faisait de doute pour personne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. On se souvenait fort bien, par exemple, des efforts déployés par les libéraux de la Restauration pour faire jouer *Tartuffe* à l'arrivée des missionnaires ; ou du déferlement des pièces à la gloire de la Révolution ou de l'Empire au commencement du régime de Juillet, avant les lois de septembre 1835 qui rétablirent la censure théâtrale. On savait les rapports complexes entre la salle – applaudissant à tout rompre telle réplique qui passait pour subversive, ou exigeant *La Marseillaise* – et le jeu de l'acteur – Frédéric Lemaître se faisant la tête de Louis-Philippe pour jouer Vautrin. En écrivant ces lignes sous le Second Empire, l'ancien censeur Hallays-Dabot ne faisait donc qu'insister sur l'extrême gravité des enjeux – si ses références ne se bornaient pas à la France, il aurait pu citer aussi la représentation de *La Muette de Portici*, à Bruxelles, qui donna le signal de la révolution belge de 1830. Mais si nous associons sans peine *Le Mariage de Figaro* à l'abolition des privilèges nobiliaires et « certains drames humanitaires<sup>1</sup> » aux revendications sociales qui se firent jour au printemps 1848, *Le Chevalier de Maison-Rouge* pose problème.

Dans les premiers cas, en effet, on peut raisonnablement penser que les intentions des auteurs, l'intrigue et les situations dans lesquels ils plaçaient leurs personnages, les propos qu'ils leur faisaient tenir étaient en phase avec l'esprit public, ou qu'ils constituaient des

signes annonciateurs de son évolution, voire de sa radicalisation. Or, quoique sentimentalement républicain, Alexandre Dumas n'était pas révolutionnaire ; le roman dont la pièce est tirée, une histoire d'amour aux temps de la Terreur, n'est pas plus explicitement politique que *Les Trois Mousquetaires*. Il était enfin de notoriété publique que le Théâtre historique, que Dumas venait de fonder pour y monter ses pièces en toute liberté et pouvoir ainsi donner corps à sa grande ambition, faire communier les spectateurs dans le spectacle de l'histoire nationale, avait bénéficié de l'appui du duc de Montpensier, dernier fils de Louis-Philippe<sup>2</sup>. Sauf à sous-estimer l'intelligence d'Hallays-Dabot et d'autres contemporains, il faut donc que quelque chose nous ait échappé : sans doute la lecture révolutionnaire qu'une partie au moins des spectateurs fit de la pièce ne fut-elle pas exactement conforme aux attentes. Reste bien sûr à savoir comment et pourquoi.

## Chronique d'un succès

*Le Chevalier de Maison-Rouge, un épisode du temps des Girondins*, tel est le titre complet du spectacle qu'Alexandre Dumas et Auguste Maquet présentèrent au public pour la première fois le 3 août 1847, sur la scène du Théâtre historique, alors le plus moderne et l'un des plus vastes de la capitale. Diverses difficultés avaient fait reporter la première de plusieurs semaines et le public l'attendait avec impatience. Le roman adapté

1. Allusion au *Chiffonnier* de Félix Pyat et aux *Mystères de Paris*, adaptation par Eugène Sue de son propre roman, pièces jouées sur les scènes parisiennes dans l'année qui précéda la révolution de Février. 2. Voir l'article de Jean-Claude Yon, « La naissance du Théâtre historique ». Le Théâtre historique d'Alexandre Dumas I, Le Répertoire et la troupe, *Cahiers Alexandre Dumas*, 2008, p. 17-31.

pour la scène était moins célèbre que *La Reine Margot*, qui avait fait en février l'ouverture du théâtre, et que *Monte-Cristo*, qui devait lui succéder ; c'est peut-être pourquoi Dumas jugea bon d'adosser son spectacle au succès littéraire du moment, *l'Histoire des Girondins*, de Lamartine. Il avait modifié l'intrigue pour faire une place aux Girondins, absents du roman-feuilleton paru deux ans auparavant dans *La Démocratie pacifique*. Dès la première, le succès était assuré : qu'ils aient aimé ou non le spectacle, tous les critiques le prédisaient, et personne ne semblait douter que l'on n'approchât, ou dépassât la centième représentation. Théophile Gautier, enthousiaste, pariait même sur une deux-centième au printemps.

Sans y arriver, ce fut un très beau succès. 134 représentations du 3 août au 14 décembre 1847, une huitaine en janvier-février 1848, et quelques-unes après la révolution. La seule pièce qui ait alors concurrencé *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Le Fils du diable*, à l'Ambigu-Comique, – première adaptation pour la scène que Paul Féval faisait d'un de ses romans-feuilles – n'eut que 89 représentations entre septembre et février. Il est vrai que Dumas avait au départ profité de circonstances favorables : cet été-là, les principaux théâtres faisaient relâche, la Comédie-Française et l'Odéon aussi bien que l'Ambigu-Comique et la Porte Saint-Martin ; et beaucoup d'autres en étaient réduits à jouer des pièces médiocres, montées sans grande conviction. Le Théâtre historique jouait sur du velours ; en outre l'entreprise de Dumas engrangeait les dividendes d'un choix fait à sa fondation : viser un public très large, plus, en définitive, que celui des grandes salles subventionnées ou du théâtre du Boulevard. Le confort des loges, et leur prix – six francs, presque autant qu'à la Comédie-Française –, rendaient possible la venue des élégantes et des beaux messieurs dans un théâtre à la programmation alléchante (contrairement, disait-on alors, à celle des salles officielles), mais quand même situé sur le Boulevard, comme tant d'autres au public incontestablement populaire. Mais il y avait aussi dans la salle de simples ouvriers, en veste ou en blouse, avec leurs familles, car on pouvait trouver des places à quinze ou vingt sous, moins chères qu'à la Porte Saint-Martin, et même qu'à l'Ambigu-Comique, les deux grandes salles du Boulevard<sup>3</sup>. Quant aux théâtres voisins, s'il en était de plus abordables encore, ils ne pouvaient rivaliser : leurs scènes étaient moins vastes, les décors moins beaux, les acteurs moins prestigieux. Il faut enfin rappeler, ce que firent des contemporains suspicieux, que place

nette avait été faite au Théâtre historique peu auparavant, par la disparition du Cirque olympique tout proche<sup>4</sup>. Cette salle gigantesque et très populaire attirait depuis des années un nombreux public à ses « mimodrames ». On y mettait en scène les fastes militaires de la Révolution et surtout de l'Empire, flattant le patriotisme du peuple de Paris, et son goût du grand spectacle, fort peu « littéraire » assurément. On se passait d'intrigue, et presque de dialogues, mais des décors magnifiques représentaient les champs de bataille de toute l'Europe, et la reconstitution des combats et escarmouches était assurée par des masses de figurants, et surtout, dit-on, par l'odeur de la poudre et la trentaine de chevaux du Cirque Franconi. Or le Cirque olympique avait dû fermer au printemps, son privilège lui ayant été retiré pour permettre sur le boulevard du Temple la fondation d'un troisième théâtre lyrique, l'Opéra National, à destination d'un public populaire. On en attendait les meilleurs effets :

« Il s'est trouvé des gens assez courageux, ayant assez foi dans les bons instincts du peuple pour tenter de le régénérer par la musique ; pour tenter d'assouplir, de calmer, par l'antidote lyrique, toutes ses passions si tourmentées, si furieusement surexcitées ailleurs, grâce au genre échevelé dont on lui a fait une fièvre chronique ; grâce au mélodrame pris à fortes doses<sup>5</sup>. »

La dite salle ne put ouvrir qu'à la fin de l'automne, et « l'amélioration des mœurs du peuple » qu'on en espérait fut entamée trop tard pour empêcher la révolution de Février. Mais, en attendant, les spectateurs du Cirque olympique étaient disponibles. Autant de facteurs favorables au succès de la pièce de Dumas et Maquet.

Combien de spectateurs *Le Chevalier de Maison-Rouge* a-t-il drainés ? En l'absence d'un décompte précis des entrées, il faut nous contenter d'une estimation. Le Théâtre historique offrant 1 708 places, 134 représentations à l'automne correspondent à un maximum théorique d'un peu moins de 230 000 spectateurs. Il ne fut sans doute pas atteint. Mais il est improbable que le théâtre n'ait été en moyenne plein qu'aux deux tiers, ce qui ferait quand même 150 000 personnes. Tablons sur 200 000 spectateurs, soit plus d'un Parisien adulte sur cinq à cette date, la ville dépassant à peine le million d'habitants (enfants compris). Très grand succès donc, plus que celui de *La Reine Margot* au printemps, mais non sans précédent : quinze ans auparavant *La Tour de Nesle*, de Dumas et Gaillavet, avait été représentée au moins 300 fois à la Porte Saint-Martin,

3. Dominique Leroy, « Socio-économie du grand opéra parisien », in Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle*

*Époque*, Paris, CNRS, 2005, p. 44.

4. Étienne Arago, feuilleton dramatique de *La Réforme*, 16 août 1847 ; ainsi que ses réflexions, six mois plus tôt, sur la

dernière pièce jouée au Cirque olympique (*ibid.*, 25 janvier 1847).

5. Vicomte de Pontécoulant et Édouard Fournier, *La Musique chez le peuple ou*

*l'Opéra National, son passé et son avenir sur le boulevard du Temple*, Paris, Garnier frères, 1847, p. 5.

une salle de taille comparable. Le palmarès des succès théâtraux de l'époque n'a pas été établi à ma connaissance, mais les pièces qui dépassaient la centième représentation ne semblent pas exceptionnelles<sup>6</sup>.

Quoi qu'il en soit, le public touché est énorme : rappelons que l'*Histoire des Girondins* de Lamartine, dont les volumes s'étaient arrachés et figuraient dans tous les cabinets de lecture, avait à l'été à peine dépassé les 12 000 exemplaires et que, si Dumas est par excellence le romancier à succès des années 1846-1850, selon les comptages de Martyn Lyons, son roman le plus populaire, *Le Comte de Monte-Cristo* n'atteignit pas dans le meilleur des cas les 50 000 en cinq ans, *Les Trois Mousquetaires* 35 000, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, troisième, ne dépassa pas les 19 000<sup>7</sup>. On voit donc l'incroyable puissance de diffusion que représentait l'adaptation théâtrale d'une œuvre. En quelques semaines, tout Paris avait vu, ou au moins entendu parler du *Chevalier de Maison-Rouge*. Mais qu'avaient-ils vu, ou entendu dire exactement ?

## Lectures d'une pièce

Pour en avoir une idée, faute de témoignages directs, il nous faudra biaiser. Le texte de la pièce vaut la peine d'être lu et comparé au roman<sup>8</sup>. Mais notre lecture n'est pas, ne peut être celle des contemporains. Aussi commenterons-nous par les comptes rendus que certains d'entre eux donnèrent de la pièce : les censeurs d'abord, puis les critiques des journaux parisiens.

À l'évidence, le manuscrit soumis aux censeurs début juin les plongea dans la perplexité. Leur rapport, inhabituellement long, se conclut très prudemment<sup>9</sup>. Après avoir raconté l'action en détail – elle est assez complexe pour que tous les critiques dramatiques se sentent obligés d'en faire autant deux mois plus tard –, les censeurs disent être soucieux de deux choses : l'importance du « personnage de la Reine, qui bien que dans l'ombre, ne paraissant pas, domine toute l'action » et l'effet que peut produire la représentation sur « la masse du public depuis quelque temps préoccupé de publications qui retracent les mœurs de cette époque d'une manière poétique et souvent fautive » (Lamartine est bien sûr visé). « Quelque pénible que fut

le souvenir de ces scènes déplorables », elles devraient inspirer l'horreur, un dégoût salutaire. Que le ministre tranche : « peut-être (Votre Excellence) pensera-t-elle qu'en faisant disparaître l'odieuse figure du savetier Simon et quelques détails inconvenans (*sic*), la pièce écrite dans un bon esprit pourra être autorisée ».

La réaction des critiques au vu du spectacle ne fut pas très différente<sup>10</sup>. La plupart des journaux parisiens rendirent compte du *Chevalier de Maison-Rouge*, mais l'enthousiasme fut inégal. Ne furent vraiment conquis – était-ce l'effet de leur engagement marqué dans le camp romantique, une quinzaine d'années plus tôt ? – que Jules Janin et Théophile Gautier ; mais c'étaient à coup sûr les deux plus brillantes plumes de la critique parisienne d'alors. Les autres auguraient du succès, tout en formulant des réserves, principalement d'ordre esthétique (est-ce vraiment du théâtre ?) et politique (quelle image le spectacle donne-t-il des temps révolutionnaires ?).

Pour tous, la première difficulté tient à la formule choisie par Dumas, l'adaptation scénique du roman-feuilleton. Elle a des adversaires résolus : l'académicien Ancelot, critique et auteur dramatique aussi réactionnaire en politique (il était légitimiste) qu'au théâtre, y voit un symptôme, un de plus hélas, de la décadence de la scène parisienne. Aussi dédaigne-t-il de consacrer une seule ligne à cette « lanterne magique républicaine du Théâtre historique<sup>11</sup> ». Sans aller si loin, beaucoup avouent, comme le critique du *Siècle*, qu'ils préféreraient de loin « que les romans restassent romans et les drames, drames ; nous voudrions que MM. Dumas et Maquet laissassent un moment leurs livres de côté, et qu'ils se donnassent la peine d'avoir de temps à autre de l'imagination pour le théâtre<sup>12</sup> ». On déplore le caractère décousu de l'action, sinon la durée du spectacle ; on note la difficulté pour les spectateurs de suivre tous ces personnages, dont certains ne jouent qu'un rôle mineur, en dépit des méritoires efforts de leurs interprètes respectifs.

Mais les oppositions les plus vives sont d'ordre politique. Que Dumas ait modifié son œuvre pour sous-titrer la pièce « un épisode du temps des Girondins », suscite des regrets de *La Démocratie pacifique* : l'art n'y trouve pas son compte, et au surplus, « ces hommes

6. Philippe Chauveau cite ainsi quatre pièces qui dépassèrent la centième à l'Ambigu-Comique entre 1833 et 1838 (*Les Théâtres parisiens disparus*, Paris, Éd. de l'Amandier, 1999, p. 45).

7. Martyn Lyons, « Les best-sellers », in Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. III, *Le Temps des éditeurs*, Paris, Promodis, 1985, p. 379.

8. Œuvres complètes d'Alexandre Dumas. Théâtre XI, *Le Chevalier de Maison-Rouge*.

*Hamlet, le Cachemire vert*, Paris, Calmann-Lévy, 1895.

9. A.N. F21 995. Théâtre historique. *Le Chevalier de Maison-Rouge ou les Girondins*, 16 juin 1847.

10. Ont été consultés les quotidiens généralistes suivants : *Le Siècle*, *Le Constitutionnel*, *La Presse*, *le Journal des débats*, *L'Union*, *Le National*, *La Patrie*, *la Gazette de France*, *La Réforme* et *La Démocratie pacifique* (cités dans l'ordre des tirages des quotidiens l'année précédente, d'après

*l'Histoire générale de la presse française*, t. II, Paris, PUF, 1969, p. 146) ainsi que *l'Illustration* (hebdomadaire).

11. « La foule, partagée entre ce drame diabolique (*Le Fils du diable*, de Paul Féval, autre adaptation de roman-feuilleton), l'éblouissante féerie de la Porte Saint-Martin et la lanterne magique républicaine du Théâtre historique, n'aura que le choix des émotions ». Feuilleton dramatique de *La Patrie*, 31 août 1847. Aussi élitiste qu'hostile au romantisme,

Ancelot déplorait encore, le 28 septembre, l'absence de « pièces ingénieuses, élégantes et raisonnables », « où l'auteur ait essayé de mettre de l'esprit et du cœur, où il ait tenté d'être comique avec décence, intéressant et vrai avec réserve et mesure, plaisant avec grâce et bon goût. »

12. Feuilleton dramatique du *Siècle*, 9 août 1847. *Le National* du même jour est à peu près sur la même ligne.

politiques sont trop considérables pour figurer à l'état de comparses dans une action qui leur est étrangère ; leur chute et leur mort ne peuvent paraître sur la scène, qu'en y occupant le premier plan<sup>13</sup> ». De la même manière, Théodore Muret, dans *L'Union*, souhaite qu'un jour le martyr de Marie-Antoinette devienne le véritable sujet d'un drame, au lieu de figurer comme ici en arrière-plan<sup>14</sup>. Mais le quotidien d'extrême-gauche, *La Réforme*, est plus virulent encore : spectacle « pernicieux pour le peuple », tranche Étienne Arago<sup>15</sup>. « Historiquement parlant, que ressort-il de cette pièce ? Que la Révolution française fut un fouilli (*sic*) continu, un tohu-bohu, un mouvement désordonné sans but et sans direction ; et que deux choses dominèrent ce chaos : 1) les assemblées de section où le peuple criait, se disputait, accusait surtout et désignait des victimes au bourreau ; 2) le tribunal révolutionnaire où les accusés passèrent comme des ombres chinoises devant le peuple qui battait des mains<sup>16</sup> ». Pour finir, il accuse Dumas, qui prétendait enseigner l'histoire au peuple en fondant le Théâtre historique, de la falsifier en ressuscitant les croque-mitaines de la Révolution que les travaux des historiens les plus récents (Lamartine, Michelet, Louis Blanc) avaient fait s'évanouir.

Une semaine plus tard, son opinion se trouvait confortée par des lettres de lecteurs choqués comme lui par les libertés prises avec l'histoire et sans doute par les sarcasmes sur les temps révolutionnaires dont Théophile Gautier assaisonnait son éloge du spectacle<sup>17</sup>. Il avait certainement lu aussi celui qui passait alors pour « le Prince des critiques », Jules Janin. Le feuilleton dramatique du *Journal des Débats* commençait ainsi : « Rassurez-vous tout de suite, le drame de M. Alexandre Dumas n'est pas un drame révolutionnaire ». Le reste est à l'avenant :

« Vous aurez ce qui plaît à la foule ; [...] vous aurez la déesse Raison qui est une bonne fille très humaine, vous aurez, grotesques et affreux autant qu'on peut l'être, ces vieux sans-culottes sans honte et sans remords, la honte et la boue de cette histoire [...]. Ce n'est pas tout : M. Alexandre Dumas, quand il a flagellé ces coquins dans la personne de l'aimable Rocher, s'amuse à nous montrer un club, un vrai club en carmagnole ; les femelles, les petits, les tigres, les hiboux, les serpents, les crapauds, toute la gent grouillante de ces fanges morbides. C'est encore du courage, du vrai, du bon courage ; et l'auteur en a été bien récompensé car, vive Dieu ! Ce cinquième

tableau est très amusant – Un chiffonnier préside l'assemblée ! Autour de ce bureau, volé à quelque cabaret, sont groupées des créatures... Callot n'a pas fait leurs pareilles. »

Tout le monde, pourtant, n'a pas ri :

« Il faut vous dire qu'une partie de l'assemblée, et la salle était pleine, s'est fort étonnée à toutes les parties de ce drame dans lesquelles la Terreur de 1793 était traitée comme une sanglante bouffonnerie. Certes, on ne s'attendait pas à tant de plaisir, et ce qui devait augmenter le mécontentement des mécontents, c'est que ceux qui riaient, riaient de bon cœur et de franc-jeu. C'est si bon de bafouer ces Caligulas et ces Nérons de contrebande. C'est si bon et si commode ! La colère fatigue l'esprit, l'indignation gonfle le cœur, le mépris soulage et repose. Tu es à l'abri de ma vengeance, mais rien ne peut t'affranchir de mes dédains. J'en suis fâché pour toi, citoyen Brutus, ton bonnet et tes loques me faisaient peur hier et j'en ris aujourd'hui. Et puis, quelle vengeance plus innocente, le ridicule pour tant de forfaits<sup>18</sup> ? »

Le bilan politique semble donc clair. Les deux grands titres qui portent la pièce aux nues et y voient une critique des temps de la Terreur sont *La Presse* (qui vient de passer dans l'opposition à Guizot, mais reste réservée sur la campagne réformiste en cours) et le *Journal des débats*, indéfectible et désormais seul soutien du gouvernement. L'organe de l'extrême-gauche radicale, *La Réforme*, est ouvertement hostile ; les journaux favorables à la campagne des banquets qui s'amorce sont réservés, tout particulièrement les plus à gauche, *Le National*, républicain, et *Le Siècle*, proche de la gauche dynastique et qui est alors, rappelons-le, de loin le plus grand quotidien français. Se montrent moins défavorables l'organe des fouriéristes, *La Démocratie pacifique*, et *Le Constitutionnel*, au deuxième rang des tirages, qui passe pour refléter les positions de Thiers et de ses amis. On notera enfin que parmi les feuilles légitimistes, seule la plus traditionaliste, *L'Union*, héritière de *La Quotidienne*, finit par rendre compte du spectacle, d'une manière d'ailleurs nuancée ; la *Gazette de France* n'en dit mot, qui espère fonder la restauration de la branche aînée des Bourbons sur l'avènement du suffrage universel. Tout ceci semble corroborer l'avis des censeurs : « écrite dans un bon esprit », la pièce n'est vraiment pas révolutionnaire. Dès lors, peut-on interpréter son succès comme un signe avant-coureur de la révolution de Février ? Ne s'agit-il pas surtout d'une illusion rétrospective ?

13. Victor Hennequin, *La Démocratie pacifique*, 9-10 août 1847.

14. Feuilleton dramatique de *L'Union monarchique*, 17 août 1847.

15. Le plus jeune frère de l'astronome François Arago, républicain prononcé,

était également auteur dramatique et il avait dirigé le Théâtre du Vaudeville jusqu'en 1840.

16. Revue des théâtres, *La Réforme*, 9 août 1847.

17. *La Presse*, 9 août 1847 : « Car à cette

bienheureuse époque de liberté il n'était pas permis de circuler au-delà d'une certaine heure, et la république, comme la féodalité, avait son couvre-feu » ; en ce temps-là, les hiérarchies les plus naturelles étaient à ce point méconnues, comme le relève

également Théodore Muret (*L'Union* du 16 août), que « les domestiques se prétendaient les égaux de leurs maîtres ».

18. Feuilleton dramatique du *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 août 1847.

## Le peuple au spectacle

Relisons tout d'abord l'analyse d'Hallays-Dabot, une douzaine d'années plus tard :

« Tandis que *Le Chiffonnier* et *Les Mystères de Paris* enseignent au peuple le mépris pour tout ce qui ne porte pas la blouse du prolétaire, des drames à grandes prétentions historiques lui peignent la royauté et la religion sous les plus sombres couleurs. *La Reine Margot* procède directement de *La Tour de Nesle*. D'autres fois, ce sont des tableaux révolutionnaires, qui exaltent et enivrent le populaire et lui apprennent tout le pouvoir de la force brutale. Ainsi, dans *Le Chevalier de Maison-Rouge* ou *les Girondins*, ce qui le passionnera, ce ne seront ni les aventures intéressantes de Lorin et de Maurice, ni la délivrance de Marie-Antoinette ; ce sera le mouvement de la place publique, ce sera le tableau du club. La pièce, plus monarchique que républicaine dans le fond, tournera, grâce aux détails, contre le but même qu'elle se propose. Le peuple suivra avec ardeur le spectacle d'un passé dont ses pères l'ont entretenu ; il se verra trôner dans sa toute puissance ; il regardera, il écouterait, il étudiera, et quelques mois plus tard, il donnera chaque jour aux quatre coins de Paris la représentation de cette scène, dont le drame n'aura été pour lui qu'une sorte de répétition générale. On ne voulut voir que le côté amusant de ces œuvres. Le jour où le peuple entonna sur les débris fumants du trône le chœur patriotique, que le drame lui avait enseigné, il fallut bien ouvrir les yeux et comprendre quelle corrélation existe en France entre les spectacles de boulevard et l'esprit des masses<sup>19</sup>. »

Les préjugés de l'ancien censeur sont évidents : le peuple n'aurait rien compris de ce que voulaient dire les auteurs du *Chevalier de Maison-Rouge*, ne se serait pas intéressé à l'essentiel, c'est-à-dire aux personnages et à l'intrigue, mais à des détails. Mais comment pareille méprise a-t-elle été possible ? Pourquoi, six mois avant la révolution de Février, alors que les tensions sociales attisées par les difficultés économiques étaient déjà très fortes dans la capitale, la population parisienne a-t-elle pu s'enflammer pour une pièce que les critiques et les censeurs décidément jugeaient « plus monarchique que républicaine dans le fond » ? Comment se fait-il que « le mouvement de la place publique, le tableau du club » aient pris autant d'importance pour le commun des spectateurs ?

Relativisons d'abord les commentaires politiques des journaux. Si Jules Janin, paladin du juste-milieu politique, tout comme d'ailleurs le démocrate Étienne

Arago, considérait que *Le Chevalier de Maison-Rouge* ridiculisait les sans-culottes et les héros de la Montagne, il était des critiques<sup>20</sup> pour en juger autrement :

« Ajoutons (écrivait *Le Constitutionnel*), au bouquet particulier que nous offrons à MM. Dumas et Maquet notre compliment bien sincère pour la convenance, le tact et la modération qu'ils ont mis dans cette représentation révolutionnaire. Ils n'ont blessé, ils n'ont raillé, ni outragé, ni avili personne, aucun homme, aucun fait, aucune opinion, aucun parti. Cette impartialité recommande le drame et assure son éclatant succès. »

Comme dans le roman, Dumas avait équitablement réparti de part et d'autre héros et scélérats, braves gens et traîtres. Les héros, Maurice et Lorin, bons bourgeois de Paris sont naturellement dans le camp d'une Révolution qu'ils ont accueilli avec faveur à ses débuts ; mais le chevalier de Maison-Rouge, un « ci-devant », est un personnage sympathique, ce que n'est certes pas son complice, le tanneur Dixmer (machiavélique époux de Geneviève, dont Maurice est tombé amoureux) ; à ce royaliste fanatique fait pendant l'abominable Rocher, « inspecteur en chef des gardiens du Temple » : humilié dans les premiers moments du drame par Maurice et Lorin qui lui ont arraché Geneviève, il les poursuit de sa haine et n'a de cesse d'envoyer à l'échafaud ces deux « chiens de Girondins ». Dumas et Maquet ont eu soin de rester vagues partout où l'enjeu pourrait être politique, et plus encore de bannir de la scène tout personnage historique. Peut-être Marie-Antoinette domine-t-elle la pièce, comme l'avaient observé les censeurs : l'intrigue tourne en effet autour des efforts de Maison-Rouge (secrètement amoureux) pour la délivrer de la prison du Temple ; mais elle n'apparaît pas. Son geôlier, le cordonnier Simon, était prévu dans la version originale, mais la censure l'a fait disparaître. Ni Danton, ni Robespierre, ni Saint-Just ne sont représentés sur scène, ce qui aurait déchaîné les passions ; ils ne sont même pas cités. Il y a bien un président du tribunal révolutionnaire, mais il reste anonyme, et ses paroles ne témoignent d'aucun acharnement sadique à l'égard des accusés. Il n'est Fouquier-Tinville que pour ceux qui le veulent ; quant au seul Girondin qui ait sur scène quelque individualité, celui qui se suicide devant les juges, il n'est pas autrement désigné – historiquement à tort – que comme « le principal accusé ». Seuls certains critiques ou spectateurs bien informés peuvent identifier Valazé. Dumas et Maquet ne font qu'évoquer la Révolution, en laissant aux spectateurs

19. V. Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 320-321. 20. *La Démocratie pacifique* n'en loue pas Dumas : « On y trouve aussi son grand défaut : l'absence de convictions fortes, la facilité d'un esprit miroir qui adopte ou plutôt reflète toutes les convictions à la fois, et qui ne sait pas, en dernière analyse, s'il se décide pour les républicains ou pour les aristocrates ».

**LE CHEVALIER DE MAISON ROUGE**  
CHANT DES GIRONDINS  
à une voix.  
Musique d'Alphonse VARNEY.

All<sup>o</sup> Maestoso.

CHANT.  
Par la voix du canon d'a - lar - me La

PIANO.

France appelle ses enfants. Al - lons ! les soldats aux armes ! C'est ma

ère je la dé - fends Mourir pour la pa - tri - et Mourir pour la pa - tri - e C'est le plus beau le plus di - gué d'en - e

2<sup>o</sup> COUPLET.  
Nous a - mis qu'on des ba - tail - les Succomba dans l'obscu - ri - té  
Vous du moins moi - si ne rail - les à la France a sa li - ber - té  
mourir pour la pa - tri - e Mourir pour la pa - tri - e C'est le sort le plus beau le plus di - gué d'en - e

Paris AU MAGASIN DE MUSIQUE DU CONSERVATOIRE. M<sup>o</sup> C. 540. bis. M<sup>o</sup> CENDRIER Editeur Rue du F<sup>o</sup> Poissonnière N<sup>o</sup> 7.

LA PARTITION DU CHŒUR DES GIRONDINS. La partition du clou du spectacle, le Chœur des Girondins. Musique d'Alphonse Varney. Le Chœur des Girondins par lequel se concluait *Le Chevalier de Maison-Rouge*, devint instantanément populaire. Il fut chanté sur les barricades et dans bien des cérémonies officielles de 1848. Avec la Marseillaise et le Chant du départ, ce fut l'un des hymnes patriotiques que l'école de la Troisième République apprenait à tous les petits Français.



LE PERSONNAGE DE ROCHER, SANS-CULOTTE FANATIQUE, était joué par un acteur nommé Boutin. Né en 1802, d'origine très modeste (il était ouvrier en couleurs), il avait fait ses débuts dans la troupe de Doyen, mais ne jouait plus depuis cinq ans quand Dumas vint le chercher pour jouer Rocher. Sa carrière fut relancée par son succès dans ce rôle. On notera enfin que le souci de l'exactitude historique des costumes n'a pas été jusqu'à coiffer le personnage d'un bonnet phrygien, considéré comme subversif sous la monarchie de Juillet !

une grande latitude d'interprétation et de jugement. Agir autrement aurait été de leur part extrêmement imprudent, au moins quant au succès espéré.

Revenons maintenant sur la représentation des différents groupes sociaux, aspect oublié du *Constitutionnel*, mais soulevé brutalement par Arago. « Les hommes riches y sont généreux, dévoués ; les hommes du peuple, au contraire, n'y figurent qu'à titre d'espions, de dénonciateurs, de paresseux, de coureurs de clubs et de paillardards sans idées et sans entrailles ». Comment se fait-il que le commun des spectateurs n'y ait pas été sensible, ne se soit pas offusqué de voir ses ancêtres caricaturés au point de faire s'esclaffer les « honnêtes gens » ? Il est vrai que les citoyennes tricoteuses et les sans-culottes parisiens ne sont pas flattés ; vrai aussi qu'il n'y a guère de personnage des milieux populaires à qui le spectateur du boulevard puisse s'identifier (mais en a-t-il forcément besoin ?). Le domestique Agésilas remplit le rôle traditionnel du valet de comédie. La bouquetière du Temple, complice de Maison-Rouge, comme la femme Tison qui, après l'avoir dénoncée et envoyée à la mort, se révèle sa mère, peuvent retenir un instant l'attention et susciter la pitié... mais à l'évidence pas autant que Maurice, Lorin, Geneviève ou Maison-Rouge. Et les ouvriers parisiens, les hommes en particulier, doivent donc être conscients du rôle subordonné, voire ridicule, que leur fait jouer une pièce qui prétend reconstituer fidèlement les temps de la Révolution.

Ce ne fut pourtant pas le cas, ce qui demande explication. D'abord, il n'est pas du tout certain qu'ils aient eu l'impression d'être dévalorisés en étant cantonnés à des emplois subalternes : somme toute, les hommes et les femmes du peuple apparaissaient très peu sur les scènes, même celles du Boulevard. Donner un rôle titre, comme venait de le faire Félix Pyat, à un chiffonnier – et sans prétendre faire rire quiconque – était une innovation qui choquait beaucoup de critiques. Ensuite, une des particularités de la salle du Théâtre historique peut avoir empêché le public populaire de se rendre pleinement compte de l'hilarité que provoquaient certaines scènes dans les loges de la bonne société. Étienne Arago avait noté et regretté dès l'inauguration, quelques mois plus tôt, que les spectateurs ne pouvaient se voir les uns les autres.

« C'est pour (le peuple) que fut élevé ce théâtre, pourquoi donc n'y a-t-il pas sa place ?... Ah ! Pardon, on lui en a fait deux... l'une au fond d'une cave, l'autre dans un renforcement de grenier. Invisible à tous les yeux, comme si on se déclarait honteux de sa présence, on l'a huché et caché de telle sorte qu'il ne peut, ni lever les regards,

ni les laisser tomber sur une loge. Il ne lui sera donc pas permis, – à lui qui est si caustique et si fin – de rire du gentilhomme moderne, et il ne pourra plus – lui qui est sans envie – faire admirer à sa femme, à sa fille, l'élégante et riche toilette de la coquette parisienne. Au reste, ce quasi ostracisme a été fatal. En faisant tout pour ne pas laisser voir le peuple, on a été conduit à cacher une moitié du beau monde à l'autre moitié<sup>21</sup>. »

Dans ces conditions, on pourrait envisager que, contrairement à ce que l'époque attendait du théâtre, celui-ci n'ait pas été un instrument d'homogénéisation des sensibilités des différents groupes sociaux, mais qu'il ait contribué à les maintenir distinctes. Mais le plus important est probablement ailleurs, car Dumas avait ménagé au peuple une place tout à fait singulière et très neuve. Hallays-Dabot l'a entrevu : « le peuple suivra avec ardeur le spectacle d'un passé dont ses pères l'ont entretenu ; il se verra trôner dans sa toute puissance ; il regardera, il écouterait, il étudiera, et quelques mois plus tard... ». Cela pourrait passer pour une explication *a posteriori*, accès tardif de lucidité après ce que maints conservateurs appelèrent bientôt « la catastrophe de février », si nous n'avions un témoignage contemporain des premières représentations, et d'autant plus probant qu'il émane d'un démocrate, Arago une fois de plus. Il reproche à la pièce de flatter les mauvaises passions du peuple, sa vanité, sa bonne conscience majoritaire :

« Nous avons tiré cette dernière conséquence de la morale du drame après avoir prêté l'oreille à un groupe d'hommes en veste et en blouse qui sortait du Théâtre historique. Ces prolétaires disaient entre eux : "Ah ! ah ! ce n'était pas pour le peuple dans ce temps-là comme au jour d'aujourd'hui. – C'est vrai qu'on ne faisait rien sans nous alors. – Nous allions à la section. – Nous gardions les reines de France. Quand il y avait quelque chose à faire, bon ou mauvais, nous en étions !" »

Or l'identification était d'autant plus facile que les figurants qui représentaient les sans-culottes, tricoteuses et autres comparses étaient extrêmement nombreux (300, pour une troupe d'une trentaine d'acteurs, et pour 1 700 spectateurs). Et ils étaient criants de vérité, non seulement en raison du soin quasi archéologique apporté par Dumas, Hostein et leurs acolytes à l'exactitude de leurs tenues, mais parce qu'ils avaient été recrutés au sein même du peuple de Paris, pour quarante sous la soirée. Hommes, femmes, enfants, selon les mémoires de l'acteur Laferrrière, « tous pris au hasard dans la rue, dans les mansardes et dans

21. Étienne Arago, *La Réforme*, 22 février 1847. L'intérêt de cette appréciation a été relevé par Thomas Autiquet, dans sa maîtrise sur *le Théâtre historique (1847-1850)*, sous la direction de Maité Bouysson et Christophe Charle, Université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2005.

les ateliers, venus là ne sachant pas cinq minutes avant de quoi il était question, ni ce qu'on allait leur demander ; or, c'était un singulier spectacle que celui de ce grand Dumas, debout, en manches de chemise, au milieu de ces êtres le regardant de cet œil atone et méfiant que le peuple affecte d'abord en face de toute chose inconnue<sup>22</sup> ». Là où Janin avait vu « les femelles, les petits, les tigres, les hiboux, les serpents, les crapauds, toute la gent grouillante de ces fanges morbides », le peuple de Paris reconnaissait les siens<sup>23</sup>.

On comprend mieux dès lors pourquoi le commun des spectateurs s'était passionné pour ce que Victor Hallays-Dabot appelait des « détails ». Mais s'agissait-il vraiment de détails ? Aux yeux des censeurs, forcément, qui avaient à juger du texte, et non du spectacle. Pour la plupart des critiques aussi, qui concédaient généralement que la « mise en scène » était très belle<sup>24</sup>. Le problème, c'est qu'ils restaient attachés à une certaine conception du théâtre, disons classique, et qui, en tout état de cause, n'était pas celle de Dumas : pour eux, le théâtre, c'était avant tout une pièce, un texte dit, joué par des acteurs plus ou moins talentueux. Les effets scéniques, décor, musique ne sont que des éléments secondaires – un peu vulgaires – face à ce qui devrait être, la royauté de la parole. Dialoguiste brillant, Dumas voyait pourtant les choses autrement. Son théâtre était moderne parce que spectaculaire : ses détracteurs savaient qu'il recherchait l'effet foudroyant d'une dernière réplique (le célèbre « elle me résistait, je l'ai assassinée » qui conclut *Antony*), et on lui reprochait, comme à Hugo ou d'autres romantiques, l'abus des déguisements et des coups de théâtre. Là n'est peut-être pas l'essentiel : en fait, les parti pris de Dumas, marqué par le mélodrame beaucoup plus que par la tragédie classique, s'inscrivaient dans ce que les spécialistes du théâtre de cette époque appellent « l'esthétique du clou ». Le clou du spectacle, qui devait déclencher l'admiration du spectateur ébahi, pouvait être la figuration d'un événement naturel (l'éruption du Vésuve à la fin de *La Muette de Portici* est demeurée célèbre, mais les machinistes des théâtres du Boulevard étaient passés maîtres ès orages, tempêtes, inondations

et incendies), voire surnaturel (apparition de spectres, comme dans *Robert le diable*, personnages de maintes fêtes emportés dans les airs)... Dans les genres pratiqués par Dumas, un « clou » tout aussi efficace était le déploiement sur scène d'un grand cortège et plus généralement tout ce qui donnait prétexte à la mise en scène des foules<sup>25</sup>. Pas de cortège à proprement parler dans *Le Chevalier de Maison-Rouge* ; mais que de foules, dans la cour du Temple (avec même quelques chevaux), à la section, puis au Tribunal révolutionnaire... Le mouvement des masses avait été particulièrement soigné par Dumas et son assistant Hostein, pionniers en ce domaine, véritables « metteurs en scène » avant l'heure. L'acteur Laferrière, interprète du rôle de Maurice, nouveau venu dans ce type de théâtre, en a été d'autant plus impressionné qu'à la lecture, il l'avoue, la pièce lui avait paru médiocre :

« Tout Paris a vu cette splendide mise en scène des Girondins où la vérité, prise sur le fait, avait atteint le plus haut degré de puissance. Quel bruit ! Quel vacarme ! Quel désordre admirablement réglé et surtout quelle rapidité entraînant ! Car c'est là quelquefois le grand écueil de la mise en scène, qui plaçant trop les détails en relief, fait avancer les plans les uns sur les autres, détruit les grandes harmonies de l'ensemble, et alanguit le mouvement. Mais, quand la main du maître a réussi à tout équilibrer ; quand il a veillé à ce que rien ne dépasse la limite du goût et du possible ; quand toute chose est à sa place, n'occupe que son plan et ne dure que la minute juste qui lui est donnée ; quand les mouvements s'enchaînent avec précision ; quand les répliques sont réglées de manière que la vie soit partout, à droite, à gauche, à la face et au lointain ; quand la foule, cet acteur aux cent voix, a accompagné et soutient, comme une orchestration savante, le dialogue des personnages principaux et contribue, pour sa part, à frapper d'une empreinte de vérité des tableaux de l'histoire ou de la vie réelle, alors on se prend à connaître qu'à côté de l'art des poètes et des écrivains, il y a bien véritablement un art, art spécial, nouveau venu peut-être dans l'histoire du théâtre, mais devenu l'indispensable collaborateur des dramaturges modernes : l'art de la mise en scène<sup>26</sup>. »

22. Adolphe Laferrière, *Mémoires*, t. II, Paris, Dentu, 1876, p. 257.

23. Notons que, quatorze années plus tôt, selon Marie-Antoinette Allevy (*La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 107), le grand succès de l'opéra de Scribe et Auber, *Gustave III ou le bal masqué*, fut assuré par un dernier acte qui « transformait en spectacle un des divertissements les plus en vogue du temps de la Restauration : le bal de l'Opéra, et des femmes du monde vinrent même figurer dans le ballet final. »

24. Le terme de « mise en scène » semble être apparu vers 1830 ; mais il faut attendre la fin du siècle pour qu'elle fasse l'objet d'un premier traité (Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, Paris, Charpentier, 1884), peu avant le moment où, avec Antoine, émerge la figure éminemment moderne du « metteur en scène ». Comme ce n'était, à l'âge romantique, que le résultat de la collaboration du régisseur, de l'auteur, des décorateurs, des machinistes et des acteurs eux-mêmes, elle a été relativement peu étudiée : des indications suggestives dans Alain

Viala, *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997 et surtout dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, t. 2, *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989 ; mais il faut encore recourir à la vieille étude de Marie-Antoinette Allevy.

25. « Autre forme du clou qui mobilise aussi des foules sans toutefois requérir la technique savante du ballet, le cortège. Le théâtre et l'opéra vont en user *ad nauseam*. La recette est simple : vous prenez une masse imposante de figurants, vous les affublez de costumes chamarrés et vous

les faites défilier de cour en jardin et de jardin en cour. Plusieurs passages accentuent encore l'effet de masse. Une musique *ad hoc* donnera de l'éclat et de la solennité à ce moment. Et pour faire bonne mesure, vous pouvez y ajouter quelques animaux... » (Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », in J. de Jomaron, *Le Théâtre en France*, op. cit., p. 101). La procession de *La Juive*, avec pour la première fois des chevaux (ceux du Cirque olympique, *horresco referens*) sur la scène de l'Opéra, était restée célèbre.

26. A. Laferrière, *Mémoires*, t. II, op. cit., p. 255-256.

« Je ne crois pas, conclut-il, qu'on ait jamais développé à un degré plus remarquable le secret de faire vivre et parler les masses ». Comment, dans ces conditions, s'étonner que celles-ci se soient passionnées pour un spectacle où leurs ancêtres occupaient une place majeure, et ce dans des décors de Séchan, universellement admirés pour leur fidélité aux paysages parisiens ?

## Le chant des Girondins

L'on voit donc que les choses étaient moins simples qu'il n'y paraissait au premier abord. Si Dumas avait bien ce génie, comme l'écrivit Laferrrière – et tout porte à le croire –, d'être « aussi grand metteur en scène qu'il était puissant écrivain dramatique », comprendre l'impression produite exige qu'on prenne en compte la mise en scène<sup>27</sup>. Or, la longueur du spectacle – cinq heures – et l'intrigue foisonnante, pour ne pas dire confuse, rendaient indispensable de multiplier les effets, d'où les scènes de foule déjà évoquées ; mais Dumas se devait aussi de soigner le cinquième acte – il y était parvenu, de l'avis général – et surtout la dernière scène afin que les spectateurs quittent le spectacle sous le coup de l'émotion : c'est pourquoi il faut revenir sur ce tableau final, véritable clou du spectacle :

« (Quatre heures sonnent ; les portes s'ouvrent ; on voit les Girondins groupés à table, le cadavre de leur compagnon au milieu d'eux).

*Les Girondins, en chœur*

Nous amis qui loin des batailles

Succombons dans l'obscurité

Vouons du moins nos funérailles

À la France, à sa liberté !

*Lorin*

Citoyens de la Gironde ! Place à votre dernier banquet... Moi aussi, je meurs pour la Patrie !

*Chœur*

Mourir pour la patrie,

C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie ! »

La scène venait de s'élargir, et le rideau tombait donc, dans un tonnerre d'applaudissements, sur ce tableau des Girondins réunis dans une salle de la Conciergerie pour leur dernier banquet. Évidemment, Dumas et Maquet avaient soigneusement préparé cette dernière scène, d'autant que les Girondins, on l'a dit, ne jouaient aucun rôle dans le roman ni dans l'intrigue. Deux d'entre eux avaient été donc introduits dans le prologue, fuyitifs

affolés attardés dans les rues à l'heure du couvre-feu, tout comme l'héroïne Geneviève. Mais il n'en est plus question par la suite, du moins avant le cinquième et dernier acte. Là, tout change. Les Girondins apparaissent d'abord sur les bancs du tribunal révolutionnaire : la première scène (du dixième tableau) nous montre leur condamnation, et le suicide de l'un d'eux à l'énoncé de la sentence. Au début du douzième et dernier tableau, l'héroïne Geneviève (accusée de complot pour libérer la royale prisonnière) répond à Lorin, venu la trouver dans son cachot, que les chants qu'on entend sont ceux « des Girondins, qui ont été condamnés en même temps que nous, et à qui on a accordé la permission de se réunir dans un dernier banquet ». Cette allusion à un des grands mythes révolutionnaires du temps, que Lamartine, après Thiers, après Nodier surtout, venait de reprendre et d'illustrer dans son *Histoire des Girondins*, prépare la scène finale : Lorin, se sacrifiant pour sauver les deux amants, Maurice et Geneviève, leur donne les deux laisser-passer dont il dispose, et prend place aux côtés des illustres condamnés à mort<sup>28</sup>.

Contrairement à la critique d'alors, je ne crois pas qu'il ne s'agissait que d'un stratagème pour que figure sur l'affiche, en gros caractères, le nom des Girondins, et attirer ainsi les lecteurs de Lamartine. Il ne faut pas non plus chercher là une réflexion politique aboutie<sup>29</sup>. Quoiqu'il l'ait bien connu, Dumas n'était pas Nodier, qui avait écrit vingt ans plus tôt un « dernier banquet des Girondins », fascinante et tragique réflexion sur la politique et la Révolution. Pour lui, la référence aux Girondins était une simple façon d'évoquer le drame de la Révolution de manière relativement consensuelle : sous la Restauration et la monarchie de Juillet, toute l'opinion libérale, des orléanistes les plus conservateurs jusqu'aux républicains modérés, les vénérât. Bons bourgeois, en même temps qu'hommes de courage et de vertu, ils avaient cherché une voie moyenne entre contre-révolutionnaires et « démagogues ». Lorin peut donc demander une place à leur dernier banquet, encore qu'on ne voie pas très bien en quoi lui « meurt pour la patrie ».

Mais l'effet du tableau final des Girondins réunis pour leur dernier repas fut démultiplié par le chœur qui l'accompagnait. Aujourd'hui à peu près oublié, il conquit en quelques semaines une immense popularité ; il figura dans toutes les fêtes du printemps 1848 et prit place pour un siècle au répertoire choral des patriotes et des républicains<sup>30</sup>. Là encore, rien n'avait

27. M.-A. Allevy (op. cit., p. 221) mentionne dans sa bibliographie l'existence d'un livret de mise en scène du *Chevalier de Maison-Rouge*, conservé par l'Amicale des régisseurs de théâtres français. Malheureusement, il ne figure pas dans

le catalogue de la Bibliothèque historique de la ville de Paris, qui a hérité de cette collection en 1976.

28. Sur ce thème du dernier banquet des Girondins, je me permets de renvoyer à mon livre, *Le Temps des banquets*.

*Symbolique et politique d'une génération, 1818-1848*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 335-366.

29. Au dixième tableau, une tirade assez confuse de Lorin commente la condamnation des Girondins par le tribunal révo-

lutionnaire : ce sont des gens comme nous, mais est-ce qu'ils ne se sont pas trompés, aveuglés par l'ambition ou par l'amour ?

30. Il figurait pourtant encore au programme du certificat d'études primaires sous la Quatrième République.

été laissé au hasard : Dumas, comme tous les hommes de théâtre de ce temps, savait l'importance de l'accompagnement musical ; le Théâtre historique avait donc un orchestre et un chef, Alphonse Varney, musicien d'un certain mérite<sup>31</sup>. Une pièce qui se déroulait à l'époque révolutionnaire ne pouvait se passer d'hymnes patriotiques ; mais jamais la censure n'aurait admis *La Marseillaise* ou *Le Chant du départ*. Qu'à cela ne tienne : Varney reprit un refrain des temps révolutionnaires, déjà utilisé par Rouget de l'Isle, y adjoignit deux couplets sur une musique de sa composition<sup>32</sup>... Le chœur dit des Girondins était né : Dumas le leur fit chanter à pleine voix sur les bancs du tribunal révolutionnaire, et Théophile Gautier, seul parmi les critiques d'alors, nota la profonde impression que causait sur le public « ce chant admirable ». Puis on l'a entendu en sourdine dans la scène entre Lorin et Geneviève, et enfin, *fortissimo*, au baisser de rideau.

« Ce chant, que l'on entendit passer du théâtre dans bien des bouches populaires, renfermait quelque chose de fatidique ; il était un signe, un présage, avec les autres symptômes que l'on sentait dans l'air, comme ce vent qui rase les sillons, comme ce frémissement qui court dans les feuilles à l'approche d'un orage. Les esprits observateurs comprirent par instinct que si leurs pressentiments d'une révolution se réalisaient, l'hymne des Girondins serait son chant d'adoption, sa Marseillaise nouvelle<sup>33</sup> ».

À défaut d'être vraiment révolutionnaire, l'hymne nouveau était en effet propre à enthousiasmer les foules, à recréer la communion que les hommes du temps attendaient du théâtre autour de valeurs largement partagées, et ce qui est plus important, à la pérenniser hors de la salle. La première strophe avait exalté la vertu des combattants, appelés à défendre la patrie contre l'envahisseur étranger, mais la dernière célébrait ce que l'on appelait alors le « courage civil », l'abnégation du citoyen ordinaire capable au besoin de se sacrifier pour la liberté. C'est pourquoi, face à la troupe, les manifestants désarmés de février 1848, ouvriers et gardes nationaux, avaient ce chant sur les lèvres. Dumas put ainsi prétendre, au printemps 1848 que cela avait été « la barricade littéraire du Théâtre historique<sup>34</sup> ».

Que peut-on laisser voir de la Révolution au théâtre ? Question bien délicate pour les autorités et les censeurs sous les monarchies constitutionnelles, d'autant que la période suscitait l'intérêt du public, tout particulièrement parisien, et exerçait un profond attrait sur les dramaturges<sup>35</sup>. Pour résumer à grands traits, en tant que ressort (mélo-)dramatique, la Révolution ne posait guère de problèmes ; comme représentation d'un moment historique, ou prétexte à réflexions politiques, elle était en revanche censurée. Il était inconcevable en effet de faire l'éloge sur scène de Marat, Robespierre ou Danton, ou même de le faire prononcer à un personnage quelconque. Mais le peuple ? Pouvait-on évoquer son rôle dans ces événements ? La censure de la fin de la Restauration l'avait cru : car mettre en scène des foules émeutières – fussent-elles, dans *La Muette de Portici*, l'opéra de Scribe et d'Auber, napolitaines – devait produire, croyait-on, un bon effet sur le public choisi, voire aristocratique, de l'Opéra : en définitive, force restait à la légitimité, et les agitateurs étaient discrédités auprès du peuple même<sup>36</sup>. Après 1835, la censure de la monarchie bourgeoise avait des raisons d'être beaucoup plus méfiante. Mais le texte de Dumas semblait politiquement anodin, et les censeurs ont certainement mal apprécié le public du Théâtre historique, plus populaire qu'envisagé. Et surtout, comme la plupart des critiques, ils ont méconnu l'importance de la mise en scène. Or, c'était la toute première fois que l'époque de la Terreur, encore proche mais imprécise dans la mémoire du peuple parisien, était restituée de manière réaliste, ce qui lui conférait une grandeur impressionnante, et permettait des phénomènes d'identification<sup>37</sup>. Écrivain, dramaturge, Dumas n'était certes pas révolutionnaire ; mais l'important en définitive, ce que les critiques ont moins bien senti que le commun des spectateurs, c'est qu'en tant que pionnier de la mise en scène, il l'était.

31. L'importance de la musique au théâtre à cette époque, généralement sous-estimée, reste peu étudiée : voir cependant le petit article d'Olivier Bara sur « Le Théâtre historique, théâtre en musique », in *Le Théâtre historique* d'Alexandre Dumas II, Directeurs, décorateurs, musique, correspondance, censure, *Cahiers Alexandre Dumas*, 36, 2009, p. 18-29.

32. Jacques-Gabriel Prod'homme, « La musique et les musiciens en 1848 »,

*Révolution de 1848*, XII (1915-1916), p. 157-158.

33. Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre*, t. III, p. 279. La critique dramatique de l'Union n'avait pourtant pas consacré à ce chant une ligne de son long compte rendu du *Chevalier de Maison-Rouge*.

34. *Le Mois*, 31 mai 1848, cité par Henri d'Alméra, *La Vie parisienne sous la république de 1848*, Paris, Albin Michel, 1921, p. 170.

35. Odile Krakovitch, « La Révolution à travers le théâtre de 1815 à 1870 : à chaque génération sa peur », in *Le XIX<sup>e</sup> siècle et la Révolution française*, Paris, Créaphis, 1992, p. 57-74.

36. Jane F. Fulcher, *Le Grand Opéra en France, un art politique*, Paris, Belin, 1988, p. 30-44.

37. Citons *Le Constitutionnel* : « Maison-Rouge veut sauver la reine, voilà son amour ; quelle entreprise ! et dans

quels temps ! au milieu de quels hommes et de quelles catastrophes ! tout un peuple en armes et debout ; les passions populaires déchaînées ; la terrible et implacable main de la république tenant, verrouillant, cadénassant les portes de la prison où gémit Marie-Antoinette et montrant l'échafaud à qui tenterait de franchir ces verrous, d'attendrir (*sic*) ces cadenas et ces murs. »