

René-Charles Guilbert de Pixérécourt
Observations sur les théâtres et la Révolution

Édité par Gauthier Ambrus

INTRODUCTION

LES SPECTACLES, LA POLITIQUE, LE TRAGIQUE
UN RAPPORT DE PIXÉRÉCOURT SUR LES THÉÂTRES
DE LA RÉVOLUTION

C'est un texte singulier que les *Observations de Guilbert de Pixérécourt sur les théâtres et la Révolution*, révélé par Paul Estève en 1916¹ et vite oublié depuis, malgré sa richesse suggestive. Rédigé entre le printemps et l'été 1795, il s'agit vraisemblablement d'un mémoire sur la situation des spectacles à l'intention des administrateurs de la police ou d'un des Comités de gouvernement², comme le laissent entendre l'appellation générique de « Rapport » ajouté dans la marge du manuscrit et les allusions historiques

¹ *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 23^e année, avril-juin 1916, p. 546-561. Il les a republiées dans ses *Études de littérature prér romantique* (Paris, Champion, 1923, p. 201-219). Nous conservons le titre général qu'Edmond Estève leur a donné, titre qui permet de regrouper l'ouvrage proprement dit, *Observations sur l'état où se trouvaient les théâtres avant la Révolution, sur l'effet qu'elle a produit sur eux, sur l'influence que la tyrannie de Robespierre a eue sur les spectacles, et nécessairement de l'influence qu'ils ont à leur tour sur le peuple, enfin sur leur situation actuelle*, avec le fragment qui le précède, portant l'indication « Spectacles, 7 floréal ».

² Dans ses « Souvenirs de la Révolution », Pixérécourt est fort discret sur ses activités après le 9 Thermidor, écrivant seulement qu'il conservait alors la place au ministère de la guerre qu'il avait obtenue au printemps 1794 grâce à Carnot, dans des circonstances passablement énigmatiques (*Théâtre choisi de G. de Pixérécourt*, Paris, Tresse et Nancy, chez l'auteur, t. II, 1841-1843, p. xxvii-xxviii).

qui parsèment le texte. C'est aussi ce que vient confirmer l'existence d'un second manuscrit, beaucoup plus bref, archivé avec le premier : daté du 7 floréal sans indication d'année, son contenu permet de le situer à coup sûr au printemps 1795 (an III) ; de plus, sa composition suit la formule en usage dans les rapports quotidiens des observateurs de la police révolutionnaire, bien connus pour cette époque grâce au recueil établi par les soins d'Alphonse Aulard³. Mais le propos des *Observations* de Pixérécourt dépasse de loin l'objet d'un texte de circonstance, pour esquisser une véritable histoire analytique des spectacles sous la Révolution, ainsi qu'un diagnostic pénétrant sur la crise qu'ils traversent au lendemain de la Terreur.

Pixérécourt commence par dresser un état critique de la situation des spectacles parisiens à la veille de la Révolution : dépourvus d'enseignement moral et complices de la domination des grands, ils étouffent d'avance tout auteur qui voudrait donner voix aux revendications de la philosophie ou aux aspirations du peuple, condamnant ce dernier aux plaisirs grossiers des scènes de boulevard, où les nobles viennent secrètement s'encanailler. Tel était le tableau négatif que les hommes de 1789 faisaient des théâtres de l'Ancien Régime. Mais ce n'est qu'un premier moment dans l'analyse de Pixérécourt. L'avènement de la Révolution a bouleversé de fond en comble le monde de la scène. Ses conséquences furent d'abord positives : en faisant prendre conscience de « l'influence que les théâtres pouvaient avoir sur l'esprit public », elle rendait les spectacles à la morale puis, grâce à la loi Le Chapelier de janvier 1791, elle les délivrait des règlements arbitraires qui les avaient entravés jusque-là. Plus rien ne s'opposait ainsi à ce que public populaire ait accès aux grands genres. Mais ces effets bénéfiques ont eu immédiatement leurs revers : le libre champ laissé à la cupidité des directeurs d'établissement et, surtout, l'assujettissement de la scène aux pièces de circonstances, qui la soumettait aux vicissitudes de la politique et aux luttes des factions, désireuses d'instrumentaliser à leurs fins l'impact du théâtre sur le peuple. Tenu pour « l'une des principales causes de la désorganisation de la conscience publique », l'effet corrupteur des pièces partisans durant l'an II est jugé si néfaste qu'il pousse l'auteur des *Observations* à cette affirmation radicale, qui associe le théâtre aux heures les plus sombres de la

³ Alphonse Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, Paris, Léopold Cerf, Noblet et Quantin, 1898-1900, 5 volumes. À noter que le bref rapport journalier de Pixérécourt n'y figure pas et qu'il n'est fait nulle part mention d'un informateur qui répondrait au patronyme de Guilbert.

Révolution : « La guillotine et les représentations gratis ont tout perdu. » Le résultat saute aux yeux : une fois sorti des mensonges de la Terreur, le public ne croit plus à ses spectacles, qu'il voit devenus du jour au lendemain partisans de l'humanité et de la modération. Au terme de cette histoire, les deux grands genres du théâtre français, la tragédie et la comédie, se retrouvent en quelque sorte vidés de leur substance, du moins en ce qui concerne la mission morale que l'esthétique du XVIII^e siècle leur assignait.

Il est rétrospectivement tentant – et en partie justifié – de lire le rapport de Pixérécourt sous le prisme de l'invention du mélodrame, de peu ultérieure. L'auteur lui-même ne montre-t-il pas la voie quelques décennies plus tard lorsque, prenant la défense du genre auquel il a donné ses lettres de noblesse, il le présente comme le substitut populaire de la tragédie, dont le mélodrame reprendrait le rôle moral (voire cathartique, si l'on en croit Nodier, qui appuie alors la démarche de Pixérécourt⁴) ?

[...] La tragédie n'est point en harmonie avec l'éducation du peuple. Les grands intérêts politiques qui en font presque toujours la base, exigent, pour être appréciés, de longues études, des connaissances profondes, étendues et variées. Il a donc fallu créer un théâtre, un genre et un intérêt populaires. De là le mélodrame⁵.

Mais il s'agit là d'une réflexion *a posteriori*, qui réécrit le passé en vue d'une démonstration précise, celle de l'utilité sociale du mélodrame. Si l'on veut

⁴ Charles Nodier, « Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat (4) », *Revue de Paris*, t. XIX, n° 1, 5 juillet 1835, p. 48-49 ; « Introduction » au *Théâtre de choisi de G. de Pixérécourt*, *op. cit.*, t. I, p. VII-IX. Voir Olivier Bara, « La moralité de la Révolution » : de l'autorité du mélodrame selon le *Théâtre choisi* de Pixérécourt », *Studi Francesi*, n° 149, mai-août 2006, p. 351-359.

⁵ René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Le Mélodrame », dans *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, Paris, Ladvocat, 1831-1834, t. VI, p. 340. On peut citer également les « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame » : « Depuis un siècle et demi, Molière, Regnard et Destouches, pour la comédie ; Corneille, Racine, Crébillon et Voltaire, pour la tragédie, avaient produit des chefs-d'œuvre. Depuis, à quelques exceptions près, on n'avait fait que glaner. Tout était dit ; tout était fait. / Il fallait donc inventer un nouveau théâtre. » (*Théâtre choisi*, *op. cit.*, t. IV, p. 494). On se reportera à l'introduction de Roxane Martin dans l'édition en cours de publication du théâtre de Pixérécourt (*Mélodrames*, sous la dir. de Roxane Martin Paris, Classiques Garnier, 2013, t. I, p. 25-27). Sur la généalogie du mélodrame de Pixérécourt, voir Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 5-17 ; Olivier Bara, « Le “Corneille du Boulevard” : des mélodrames cornéliens de Pixérécourt », dans *Corneille des Romantiques*, textes réunis et présentés par Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 77-91 ; Roxane Martin, *op. cit.*, p. 48-58.



Illustration tirée de l'ouvrage *Melpomène et Thalie vengées, ou Nouvelle critique impartiale et raisonnée tant des différents Théâtres de Paris, que des Pièces qui y ont été représentées pendant le cours de l'année dernière, Deuxième année, À Paris, chez Marchand, an VII.*

saisir la véritable portée des *Observations* de 1795, il convient de les lire d'abord pour elles-mêmes et par rapport à leur contexte immédiat : comme un texte de crise, plutôt que comme l'amorce d'un programme déjà obscurément finalisé. Tel quel, le rapport de Pixérécourt offre avant tout une analyse des effets et des limites des théâtres sous la Révolution face à l'histoire en train de se faire. Il jette en particulier un éclairage original sur les relations entre théâtre et politique, telles qu'elles apparaissent à la lumière de la période thermidorienne. D'où la nécessité de reconstituer le contexte dans lequel il fut conçu, afin de bien comprendre à quels enjeux directs il répond.

À l'époque où Pixérécourt rédige *Observations* sur les théâtres, soit vers mai 1795, la Convention est sur le point de rompre avec la politique de « réaction » anti-montagnarde qui avait dirigé son action au cours des mois précédents. C'est que l'espace public est désormais aux mains de groupes ouvertement hostiles à la Révolution, et en tout premier lieu les spectacles. Les règlements de compte se multiplient, souvent sanglants, comme à Lyon et dans le Midi. Les Jacobins désormais neutralisés, la Contre-Révolution menace donc de prévaloir sur la République. Les Comités de gouvernement prennent alors une série de mesures dans l'espoir d'en limiter la progression, notamment en s'attaquant à son influence sur l'opinion. La réaction avait profité jusque-là de la liberté que presse et théâtres avaient retrouvée depuis l'été 1794. Dans un rapport présenté à la Convention le 12 floréal an III (1^{er} mai 1795), Marie-Joseph Chénier fait voter, entre autres, le décret suivant : « Le Comité d'instruction publique prendra tous les moyens d'encouragement nécessaires pour diriger les écoles, les théâtres, et généralement les arts et les sciences vers le but unique des travaux de la Convention nationale : celui d'affermir la République⁶. » L'article ressuscite une ambition complètement délaissée depuis la fin de la Terreur. Soulevant des réactions hostiles hors de l'Assemblée, il restera pour l'instant sans lendemain.

Le rapport de Pixérécourt fit-il l'objet d'une commande émanée dans ces circonstances des Comités d'instruction publique ou de sûreté générale ? Ses allusions soulignées aux pièces de Chénier, devenu l'une des personnalités les plus en vue du gouvernement, pourraient peut-être le laisser supposer. Auteur de plusieurs pièces (dont une seule avait été jouée⁷), les compétences que Pixérécourt montrait en matière de théâtre étaient certainement connues

⁶ *Le Moniteur universel*, 16 floréal an III (5 mai 1795), t. XXIV, p. 362.

⁷ *Sélico, ou les Nègres généreux*, créé le 1^{er} novembre 1793 au Théâtre Molière. Les dernières représentations remontaient à l'automne 1794.

au sein de l'administration, ainsi qu'il l'écrit lui-même⁸. Est-ce donc à ce titre qu'on fit appel à ses services pour examiner la situation des théâtres au regard de l'opinion, en vue d'une possible reprise en main par le gouvernement? Si c'est bien le cas, le résultat dut décevoir les attentes des Comités. Pixérécourt expose avec lucidité pour quelles raisons les publics de la Révolution se sont détournés non seulement des pièces patriotiques, mais plus en général des spectacles de qualité, à l'intérieur d'une analyse qui rattache l'état de la vie théâtrale à celui de la politique.

Son rapport ne se contente pas de stigmatiser l'abâtardissement du public et la soi-disant décadence de l'art dramatique, régulièrement invoqués par la critique de l'époque. Il montre comment le politique et le théâtre, dans la confusion de l'après-9 Thermidor, se sont déconsidérés en agissant à contre-temps l'un de l'autre, intervertissant leurs prérogatives respectives dans le nécessaire travail de pacification qui devait succéder à la Terreur. Car le rythme court de la politique n'est pas celui des arts : la Convention aurait dû se hâter de punir les coupables et laisser aux spectacles la tâche de rétablir peu à peu l'esprit public. Or c'est l'inverse qui s'est passé : alors que le législateur tardait à accuser les terroristes, les spectacles se sont comme substitués à son œuvre de justice : dès leur liberté retrouvée, on les vit faire brusquement volte-face pour dénoncer les Jacobins et embrasser unanimement la cause de « l'humanité ». N'ont-ils pas eu l'air de passer d'un mot d'ordre à l'autre, célébrant Bara un jour et Cange le lendemain? Il eût fallu au contraire imposer un changement progressif dans les répertoires, qui dévoilât avec précaution les égarements de la France terroriste, dont la scène fut elle-même partie prenante. En manifestant leur fragilité vis-à-vis des contingences politiques, et des vainqueurs du moment, les théâtres ont jeté le discrédit sur l'expression des valeurs collectives, y compris celles dont ils saluent à présent le retour. Ils ont de ce fait largement contribué à la désorientation générale des esprits que la Terreur a laissée derrière elle. Comment le public pourrait-il croire encore à leur mission morale⁹?

Cela signifie-t-il que toute politique culturelle est désormais condamnée? Pixérécourt ne propose en tout cas pas de remède explicite à

⁸ « Presque tous les jours, en descendant du comité, Barrère passait au bureau de Carnot, pour savoir des nouvelles de la guerre, et apprendre de moi ce qui se passait dans les théâtres. » (René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Souvenirs de la Révolution », *op. cit.*, p. XXV).

⁹ On trouve l'expression de doutes similaires, à propos des spectacles thermidorien, dans une *Lettre d'un franc républicain* publiée par *L'Abréviateur universel* du 7 frimaire an III (27 novembre 1794) : « Croyez-vous que ce soit honorer la vertu d'une manière digne d'elle et de nous, que de la jouer jusque sur les tréteaux? » (Alphonse Aulard, *op. cit.*, t. I, p. 276).

la désaffection qui frappe les grands théâtres, comme si le mal était irrémédiable. Les faits paraissent le confirmer. Ainsi, les satires anti-jacobines qui envahissent la scène à partir de mars 1795 ne risquent-elles pas d'être instrumentalisées à leur tour, par les contre-révolutionnaires cette fois, et donner lieu à de nouveaux massacres, la violence d'un parti succédant à celle de l'autre¹⁰? Même si le début des *Observations* laissait supposer le contraire, l'utilisation du théâtre par la politique semble doublement périmée : à cause des manipulations auxquelles elle s'est trop souvent réduite et, peut-être plus grave encore, parce que le public de Thermidor s'en désintéresse. La réflexion menée par Pixierécourt a ceci d'original qu'elle ne s'inscrit pas plus en faveur du théâtre révolutionnaire que des pièces de la réaction ou du répertoire traditionnel. Elle tente de dépasser leur opposition en soulignant la nature avant tout culturelle d'une crise des théâtres que la politique a engendrée en pesant sur les spectacles depuis 1789, parfois malgré elle. Pixierécourt esquisse pourtant une solution de repli, qui déplace significativement la question : si l'on veut restituer aux théâtres un rôle positif dans l'espace public, il faut commencer par rétablir leur autonomie artistique, c'est-à-dire les détacher aussi bien du pouvoir politique que des directeurs affairistes ou des comédiens vicieux. Pour ce faire, les *Observations* préconisent la création d'un jury formé d'auteurs dramatiques et de connaisseurs, qui choisiraient parmi les nouvelles pièces celles qui sont dignes des honneurs de la scène, manière de garantir à la fois les intérêts de l'art et ceux de la morale. En « épurant » son goût et ses mœurs, les spectacles seraient ainsi susceptibles de retrouver une influence saine auprès du public. Pixierécourt ne précise pourtant pas comment ils pourraient le reconquérir.

Impuissance de la politique, donc, mais aussi impuissance du théâtre en tant que tel. Difficile en effet de ne pas mettre en relation directe la crise des spectacles décrite par Pixierécourt avec l'évocation traumatique de la Terreur. En cela, certaines pages de son rapport rejoignent les dénonciations véhémentes de La Harpe ou de Joseph de Maistre contre les violences inédites

¹⁰ Pixierécourt est lui-même l'auteur d'une pièce de cette veine, *Marat-Mauger, ou le Jacobin en mission*, restée dans son portefeuille (elle a été éditée pour la première fois par François Lévy dans *Mélodrames, op. cit.*, t. I). Bien qu'il affirme l'avoir écrite à Nancy à la fin de 1793 (« Souvenirs de la Révolution », *op. cit.*, p. XXIII), la présence d'airs postérieurs et, surtout, une allusion au 9 Thermidor (*Mélodrames, op. cit.*, p. 228, air n° 22) suggèrent une date plus tardive, à moins que le texte ait été retouché au cours de l'an III en vue d'une représentation finalement avortée. Dans tous les cas, il est intéressant que Pixierécourt ait composé une pièce du genre de celles qu'il incrimine dans ses *Observations* et qu'il ait apparemment renoncé à la faire jouer (il se serait peut-être mis dans une situation inconfortable à l'égard de l'administration gouvernementale).

de la Révolution. Ou encore les réflexions contemporaines de Madame de Staël, quand elle constate qu'au sortir de la Terreur, « l'homme le plus impartial, témoin d'une révolution, finit par ne plus savoir comment retrouver le vrai, au milieu des tableaux imaginaires où chaque parti croit montrer la vérité avec évidence¹¹ ». Si le public de l'an III déserte ainsi les pièces de qualité, où il aurait pu trouver du réconfort et un moyen d'éclairer les ténèbres des mois précédents, c'est peut-être que les œuvres ou les genres existants ne sont pas en mesure de répondre à l'angoisse collective qui est celle de la France à la fin de la Révolution. Comme si le tragique des événements avait disqualifié et rendu obsolète celui qui est propre à la tragédie, détruisant aussi bien le plaisir esthétique – fondé sur la distance – qui accompagne celui-ci que sa capacité à donner sens à l'expérience humaine, même celle du malheur le plus profond. Catégorie non littéraire, le sentiment historique du tragique – au sens moderne du terme – se donnerait donc à lire dans le décalage ressenti par le public entre son vécu et la sublimation opérée traditionnellement à l'intérieur de la tragédie¹², désormais entravée par les mutations d'une époque¹³.

À vrai dire, le problème avait été posé dès les débuts de la Révolution par ces dramaturges que la violence des événements effrayait et qui voyaient avec préoccupation le théâtre paraître lui emboîter le pas. À l'automne 1789, Beaumarchais s'inquiétait des effets néfastes du *Charles IX* de Chénier sur l'état déjà surchauffé des esprits, dans des termes qui trahissaient son embarras d'homme de théâtre autant que de citoyen. Libérée de la catharsis au contact de l'actualité, la scène peut devenir complice de tous les désordres :

La pièce de *Charles IX* m'a fait mal sans consolation, ce qui en éloignera beaucoup d'hommes sages et modérés ; et les esprits ardents, Messieurs, n'ont pas besoin de tels modèles ! Quel délasement de la scène d'un boulanger innocent, pendu, décapité, traîné dans les rues par le peuple, il n'y pas huit jours, et qui peut se renouveler, que de nous montrer au théâtre Coligny ainsi massacré, décapité, traîné par ordre de la Cour¹⁴ !

¹¹ Germaine de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, éd. Chantal Thomas, Paris, Rivages poches, 2000, p. 12.

¹² Mais il touche également la comédie, si l'on suit Pixierécourt.

¹³ Les historiens mettent en garde contre les interprétations « tragiques » de l'événement, produits d'une projection culturelle rarement dénuée d'arrière-pensées (Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, *Histoire, littérature, témoignages. Écrire les malheurs des temps*, Paris, Gallimard, 2009, ch. VI).

¹⁴ Cité par Louis de Loménie, *Beaumarchais et son temps*, 3^e édition, Paris, Michel Lévy frères, 1873, t. II, p. 437. Beaumarchais fait allusion à l'assassinat par le peuple du boulanger François sur la place de Grève le 21 octobre 1789, qui entraîna l'instauration partielle de la loi martiale.

Comment certains auteurs dramatiques, indépendamment de leurs opinions politiques, n'auraient-ils pas eu le sentiment d'être dépassés dans leur art par ce qu'ils voyaient se dérouler autour d'eux ? Auteur tragique républicain sous l'Ancien Régime, Lemierre renonça pourtant à alimenter une scène révolutionnaire dont il faisait figure de précurseur et qui mettra son *Guillaume Tell* à l'honneur en 1793 :

M. Le Mierre avait encore fait une tragédie de *Virginie*, qui n'a jamais été représentée ni imprimée [...]. Cette pièce devait être jouée après *Barnevelt*¹⁵, mais M. Le Mierre dégoûté du théâtre, la retira. Il paraît qu'acoutumé à viser aux effets, il désespéra d'en produire sur des spectateurs témoins des catastrophes qui signalèrent les premières années de la révolution, aussi lorsqu'on lui adressait des reproches sur son silence, il avait coutume de répondre par ces mots pleins de sens : *la tragédie court les rues*¹⁶.

La tragédie peut-elle longtemps prétendre faire face aux effets de la Révolution¹⁷ ? C'est ainsi que les auteurs tragiques vont tenter, une fois dissipés les troubles politiques, de compenser leur décrochage par le choix du genre « terrible » au détriment d'un effet moral auquel le public ne croit plus – comme le déplore la *Décade* en juin 1796, à propos d'*Oscar, fils d'Ossian*, tragédie d'Arnault¹⁸ –, prenant ainsi un chemin dangereusement proche de la vogue du « noir » qui investit alors les petites scènes.

Si Pixérécourt n'indique aucun moyen pour combler le vide causé par la déshérence des grands genres, on est fondé de croire qu'il prenait certainement conscience de ses enjeux sur le plan collectif et qu'il les conservera à l'esprit au cours des années à venir. Véritable « tragédie populaire¹⁹ », le mélodrame offrira selon lui cette nouvelle forme de catharsis, si nécessaire à un peuple désireux de trouver une forme de spectacle à la hauteur de l'expérience terrible qui fut la sienne, et qui l'a en quelque sorte unifié dans la

¹⁵ Créé en juin 1790.

¹⁶ « Notice » de René Perrin aux *Ceuvres de A.-M. Le Mierre*, Paris, Maugeret fils, Arthus Bertrand et Delaunay, 1810, t. I, p. XCVIII-XCXIX.

¹⁷ Le thème sera repris par Nodier en faveur du mélodrame (« Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat (4) », art. cité).

¹⁸ *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n° 78, 30 prairial an IV/18 juin 1796, t. IX, p. 559. Voir également un texte plus tardif de G. Boucher-Laricharderie, qui attribue aux secousses de la Terreur l'engouement des spectateurs du Directoire pour l'horrible et le sensationnel, et déplore leur désintérêt à l'égard des tragédies patriotiques, fondées sur le sentiment moins passionnel de l'admiration (*De l'influence de la Révolution française sur le caractère national*, Paris, Du Pont et al., an VI, p. 54-56).

¹⁹ Charles Nodier, art. cité, p. 49.

souffrance. Il est d'autant plus frappant que le rapport de 1795 ne mette jamais en avant le rôle spécifique des scènes secondaires du boulevard face aux grands théâtres de Paris – sauf à lire entre les lignes, lorsque Pixierécourt déplore les résistances dont firent preuve les élites de l'Ancien Régime à l'égard du drame, jugé trop populacier. Le public a encore, sous sa plume, l'uniformité abstraite que lui attribuaient les projets dramatiques des Lumières, même si le passage de la Révolution a révélé la réalité complexe qu'il recouvre. En ce cas, toute réponse à ses attentes paraîtra forcément provisoire, puisque soumise elle aussi aux aléas d'une société en mouvement. Trente ans plus tard, Stendhal et les Romantiques n'exprimeront-ils pas le même besoin d'un théâtre en phase avec la génération montante? À leur façon, c'est bien cette faille nouvelle entre la scène et l'histoire que les *Observations* de Pixierécourt révèlent ici.

NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Nous publions la retranscription modernisée effectuée par Edmond Estève, vérifiée sur le manuscrit autographe de Pixierécourt, qui est conservé à la bibliothèque Stanislas de Nancy (ms. 580, XVII, folios 35-53). La plupart des ratures sont difficilement déchiffrables. Nous les mentionnons dans les quelques cas où elles présentent un intérêt particulier. Nous remercions la bibliothèque Stanislas de Nancy pour l'aide qu'elle nous a fournie dans le cadre de cette recherche.

Observations sur les théâtres et la Révolution

I.

SPECTACLES, 7 FLORÉAL¹.

Chaque jour l'esprit public semble acquérir un degré de froideur relativement aux idées politiques. Il faut convenir aussi que les pièces qui réveillent l'amour de la patrie et de la République et conséquemment entretiennent l'énergie, se représentent aujourd'hui bien plus rarement. Peut-être ne serait-il pas indifférent d'inviter les administrateurs de théâtre à jouer un peu plus souvent les *Brutus*², etc., et à ne pas laisser enterrées dans leurs portefeuilles les tragédies ou comédies républicaines qu'ils peuvent avoir reçues.

Hier, *Le Sourde*³ au théâtre de la République, *Élisa*⁴ au théâtre de la rue Feydeau, *Zémire et Azor*⁵ aux Italiens, certes ce genre de spectacles ne fait pas faire un pas à la morale; et sans compter les dimanches pour quelque chose, il n'en est pas moins vrai que c'était dimanche pour bien des gens⁶, que les directeurs de théâtre le savent bien, que les théâtres étaient pleins; que *Timoléon*⁷ ou *Fénelon*⁸, par exemple, auraient mieux valu que *Le Sourde*,

¹ 7 floréal an III (26 avril 1795).

² Tragédie de Voltaire, créée au Théâtre-Français le 11 décembre 1730. Sa reprise au Théâtre de la Nation (ex Théâtre-Français) le 17 novembre 1790 avait fait grand bruit.

³ Comédie de Desforges, créée 30 septembre 1790 au Théâtre Montansier et première pièce à l'affiche du Théâtre de la République à partir du 6 vendémiaire an III (27 septembre 1794).

⁴ Opéra-comique sur des paroles de Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr et une musique de Luigi Cherubini, créé au Théâtre Feydeau le 22 frimaire an III (12 décembre 1794).

⁵ Comédie-ballet sur des vers de Jean-François Marmontel et une musique d'André Grétry, créée à Fontainebleau le 9 novembre 1771.

⁶ En dépit des efforts déployés par le gouvernement pour faire du dimanche un jour de travail comme les autres au profit du « décadi » prévu dans le calendrier révolutionnaire, le congé dominical restait observé par une majorité de la population.

⁷ Tragédie de Marie-Joseph Chénier, créée au Théâtre de la République le 25 fructidor an II (11 septembre 1794) et jouée jusqu'au début 1795. C'est la dernière tragédie révolutionnaire jouée avec succès.

⁸ Tragédie de Marie-Joseph Chénier, créée au Théâtre de la République le 9 février 1793 et reprise à partir de frimaire an III (novembre 1794). Pixérécourt lui fera retrouver les faveurs de la scène dans une version en trois actes et en prose (Théâtre de la Gaîté, 16 septembre 1830).

et ainsi de même aux autres théâtres. Un simple souvenir du gouvernement suffirait, ce me semble, pour cela.

Dans les trois spectacles que je viens de citer, il n'y a pas eu hier la moindre observation à faire quant à l'esprit public.

Depuis longtemps la société n'avait été si brillante que hier au café Velloni⁹, et ce café est *un spectacle*. L'élégance des femmes y était extrême. On était à la queue pour les glaces. Il y avait par-ci par-là dans cette foule élégante des ouvriers dans leur costume, qui comme les autres attendaient ou leurs glaces ou leur punch. Au milieu de cela rien toutefois qui sentît la malveillance¹⁰. [Quel contraste que ce Paris¹¹!]

II.

RAPPORT. – OBSERVATIONS SUR L'ÉTAT OÙ SE TROUVAIENT LES THÉÂTRES AVANT LA RÉVOLUTION, SUR L'EFFET QU'ELLE A PRODUIT SUR EUX, SUR L'INFLUENCE QUE LA TYRANNIE DE ROBESPIERRE A EUE SUR LES SPECTACLES, ET NÉCESSAIREMENT DE L'INFLUENCE QU'ILS ONT À LEUR TOUR SUR LE PEUPLE, ENFIN SUR LEUR SITUATION ACTUELLE.

Dans une petite république les théâtres sont destructeurs; dans une grande république ils peuvent être rémunérateurs¹²; ils doivent être au moins¹³ conservateurs, et dans toutes hypothèses ils sont toujours utiles.

Élevez un théâtre à Saint-Marin: les mœurs y seront bientôt perdues; renversez les théâtres en France: vous tomberez dans le dernier degré de corruption.

Ceci paraît une contradiction; elle n'est qu'apparente. Dans une petite république, la morale n'a besoin que de l'exemple; dans une grande, elle ne germe que par l'instruction. Le véritable spectacle de Saint-Marin est la vie publique et privée de chaque citoyen; le cercle est assez petit pour que ce spectacle soit sous les yeux de chacun. Ainsi tout spectacle étranger à celui-là ne serait qu'une distraction funeste à la chose publique.

⁹ Premier établissement ouvert par le glacier napolitain Velloni, dont le café Tortoni du boulevard des Italiens sera célèbre sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

¹⁰ Paragraphe marqué d'une accolade au crayon.

¹¹ Ajout d'une autre main.

¹² Thème courant de la police des spectacles sous l'Ancien Régime (voir le *Code de la police, ou Analyse des réglemens de police*, Paris, Prault père, 1757, p. 44-45). Rousseau l'exploite pour sa critique du théâtre dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*.

¹³ Première rédaction biffée: « toujours ».

Dans une grande république, au contraire, la morale a besoin de point de ralliements, où elle force l'homme à venir entendre ses leçons. Les théâtres y sont pour ainsi dire l'analyse, l'extrait des vertus, ou politiques ou individuelles, que chaque citoyen doit professer ; ils sont semblables aux places ménagées dans une grande forêt, où tous les chasseurs viennent se rejoindre quand ils ont égarés ou fatigués dans leurs courses ; enfin, si, comme je le disais tout à l'heure, un théâtre dans une petite ville est une distraction à la morale, dans un grand état l'absence de théâtre a le même inconvénient.

Pourquoi les petites républiques repoussent-elles les théâtres ? par la même raison qu'un père de famille ne voudrait pas loger une comédienne dans sa maison. Pourquoi les grandes en ont-elles besoin ? parce que le père de famille est bien aise qu'à deux cents lieues de lui l'on parle encore de vertus à ses enfants. Ainsi dans l'un ils alarmeraient chaque pénates [*sic*], et dans l'autre ils tranquillisent chaque foyer.

On sent que je ne parle ici que relativement au gouvernement républicain ; car sous une monarchie, toujours par essence voisine du despotisme, les théâtres sont un moyen de corruption puissant entre les mains du gouvernement. Ceux dont l'éclat ne permet la fréquentation qu'aux riches sont consacrés à perpétuer la flatterie ; ceux que l'on abandonne au peuple ne creusent pour lui que le précipice de la débauche.

Telle était la situation des théâtres en France avant la Révolution. Je ne m'attacherai qu'à peindre ceux de Paris, parce [que¹⁴], dans le reste de la France, chaque cirque n'était que l'écho des cirques de la capitale.

La grandeur du génie de Corneille, de Racine, de Molière, avait élevé la scène française à un degré de splendeurs que le reste de l'Europe n'avait pu atteindre. Si depuis elle n'avait rien acquis en majesté, au moins n'était-elle point déchue ; et Crébillon et Voltaire dans la Tragédie, Destouches, La Chaussée, et quelquefois Regnard dans la Comédie, Gresset et Piron, moins féconds et tout aussi comiques, Lemierre¹⁵, moins séduisant que le chantre de Ferney mais peut-être plus tragique, et beaucoup d'autres poètes dramatiques que la gloire n'a point dédaignés, avaient conservé au Théâtre-Français une dignité qui semblait braver les ravages du temps.

L'Opéra, isolé sur les bords de la Seine, n'avait pu franchir les barrières de la capitale. Seul avec son luxe énorme, englouti dans ses voluptés, n'ayant enlevé au génie de l'homme que les vers de Quinault et les combinaisons

¹⁴ Manque dans le manuscrit.

¹⁵ Le manuscrit mentionne encore deux autres noms biffés : « Ducis, Champfort », suivis d'une rature illisible.

des machinistes, longtemps pompeux esclave d'une musique insignifiante, de nos jours débiteurs insolvable des avances que les *Gluck* et les *Piccini* lui faisaient, l'Opéra n'était en France que le Caravansérail de tous les vices, un temple inaccessible à toute morale, où le Dieu des Jardins¹⁶ revendiquait l'encens, où Terpsichore se modelait sous le pinceaux de l'Arétin.

Un genre mixte composait le troisième théâtre de Paris. Né sur les tréteaux de la foire; encouragé dans son adolescence par le goût dépravé des grands qui couraient chercher à certaines époques de l'année des plaisirs qu'ils supposaient nouveaux sur le Préau Saint-Germain ou Saint-Laurent¹⁷; caressé par la bourgeoisie dont la grosse gaieté, ou peut-être l'ignorance, trouvait ce genre plus à sa portée, l'Opéra-Comique¹⁸ avait été donné pour collègue à la Comédie-Italienne¹⁹, dont les talents de Carlin²⁰ ne faisaient que prolonger l'agonie. Prenant insensiblement un vol plus hardi, le vaudeville, trop roturier pour les prétentions du nouveau venu, céda sa place aux héros à ariettes. L'Opéra-Comique se panacha de casques, se couvrit de boucliers; les larmes et les fureurs devinrent de son ressort; la morale n'y gagna rien, mais la bizarrerie beaucoup; et l'on fut fort étonné de trouver les sanglots et plus souvent l'ennui où l'on allait chercher les bouffonneries d'une Muse en tablier.

D'après cet aperçu du genre de spectacles des trois grands théâtres de Paris, il est aisé de voir que la morale n'appartenait qu'au Théâtre-Français. Mais quelle morale? Dans la tragédie, le tableau des forfaits ou des vertus des Rois: forfaits impossibles au pouvoir, comme étrangers au cœur des spectateurs assemblés pour en frémir; vertus sans influence sur l'esprit public, soit par leur élan gigantesque, soit par l'impossibilité que chaque individu sentait tacitement de voir jamais en sa faveur le concours de circonstances lui procurer le moyen de les réaliser. Une seule classe dans la tragédie était plus rapprochée de la classe des auditeurs, c'était celle des confidents. Et quelle école? Ou ministres complaisants des attentats et des passions des grands personnages; ou flatteurs mercenaires, leur aplanissant, comme *Enone*²¹, les sentiers du crime; ou despotes subalternes, renché-

¹⁶ Priape.

¹⁷ Les spectacles du théâtre de la Foire se tenaient au début du printemps (Saint-Germain) et à la fin de l'été (Saint-Laurent).

¹⁸ Fondé en 1714, l'Opéra-Comique tirait son origine des théâtres de la foire Saint-Germain. Pixierécourt dirigera l'établissement de 1824 à 1827.

¹⁹ D'abord concurrentes, les deux troupes fusionnèrent en 1762.

²⁰ Charles-Antoine Bertinazzi, dit Carlin (1713-1783), acteur célèbre de la Comédie-Italienne, installé à Paris dès 1741.

²¹ Confidente de Phèdre dans la tragédie de Racine.

Comédies, Grand et petit Mimus fleuri et
 tout aussi Couronné, Le Miroir, ~~Paris~~.
~~Chantre de France~~ Mimus d'invraisemblable
 Chantre de France, mais peut être plus tragique,
 Et beaucoup d'autres pièces dramatiques que
 La gloire et l'apogée d'édifier, avaient conservé
 Au théâtre français une dignité qui s'oubliait
 Brevet du Savant du temps.
 L'opéra isolé ^{sur le bord de la scène} ~~marquait~~ et avait
 franchi les Barrières de La Capitale, Seul
 avec son luxe exorbitant; englouti dans son
 Volupté; et l'argent enlevé au genre d'homme
 gentil vers de Guineville et les Combinaisons
 des Machinistes; Long temps pompes vaines
 d'une musique insignifiante; de nos jours
 d'habitants insatiable des avances que le gluck
 et le piccini lui faisaient. ^{L'opéra} Il étoit en France
 que Le Caravassier de tous les Vices, un
 Temple inaccessible à toute morale, ou le
 Dieu des jardins fleurissants L'usage, ou
 l'espérance de Médiocrité sous les principes et
 L'arcin.
 un genre miste composait le troisième
 théâtre de Paris. Né sur les bords de la
 foire; encouragé dans son adolescence par le

rissant, comme *Altémore*, sur la perfidie d'un *Avogare*²²; ou spectateurs insinifants, comme *Corasmin*²³, des emportements de leurs maîtres, tels étaient les modèles offerts par les poètes tragiques aux gens de cour qui peuplaient le Théâtre français; et la dégradation était au point que les hommes d'une classe plus inférieure encore, jetés pour leurs 30 sous au milieu du parterre, en étaient venus peut-être à envier le sort de ces confidents qu'un sourire de leurs idoles payait de leurs bassesses.

La comédie ne marchait pas de son côté d'un pas plus ferme vers la morale publique. Le *Misanthrope*, le *Tartufe* étaient déserts. Le jargon entortillé et décousu des hautes sociétés; les pointes émoussées des sentiments factices; les petit sarcasmes de l'instant; les portraits au pastel de quelques ridicules; cinq actes de jeux de mots, et pas une scène comique, encore moins d'instruction; des maîtres roués, des femmes ou trompées ou perfides, sans regrets comme sans remords, des soubrettes à prétentions, des valets de bonne compagnie: telle était la manière dont on paraphrasait le *Castigat ridendo mores*.

Ajoutons une observation qui prêtera quelque force à l'opinion désavantageuse que l'ami des mœurs devait avoir alors des leçons présentées sur la scène française. Je n'envisagerai pas ici le Drame sous les rapports de l'art, je m'éloignerais de mon sujet; mais croit-on que ce soit aux vices de sa composition que le Drame dût entièrement sa proscription? Erreur. Il présentait des scènes populaires, il déplut à l'orgueil; il offrait des scènes d'intérieur, il déplut à ceux qui tenaient à gloire de n'avoir point de famille; il peignait l'innocence aux prises avec le crime, il révolta ceux qui fondaient leurs jouissances sur la flétrissure de toute innocence; enfin il apportait pour ainsi dire les vertus privées à la barre de l'opinion des grands; et les gens du *bon ton* lui refusèrent *les honneurs de la séance*²⁴. Le mauvais goût fut le prétexte de l'exclusion, le but du genre en fut le tacite et véritable motif. En général le Drame fut mieux accueilli en province qu'à Paris; c'est qu'en province on était moins dépravé que dans la capitale, et c'est une preuve de plus de la vérité de mon observation.

[Mais le *Père de famille*²⁵, mais *Beverley*²⁶, me dira-t-on, eurent des succès: cela ne détruit pas ma réflexion. Si Sophie, du *Père de famille*, ne se

²² Personnages de *Gaston et Bayard* (1771), tragédie de Pierre-Laurent de Belloy.

²³ Confident d'Orosmane dans *Zaïre* (1736), tragédie de Voltaire.

²⁴ Expression d'usage dans les trois Assemblées révolutionnaires pour admettre un visiteur à leur séance.

²⁵ Drame de Denis Diderot, créé au Théâtre-Français le 18 février 1761.

²⁶ Tragédie bourgeoise de Bernard-Joseph Saurin, créée au Théâtre-Français le 7 mai 1768.

fût pas trouvée la nièce du Commandeur d'Auvillé, la pièce eût tombé. Quant à *Beverley*, est-il bien certain que ce soit à la pièce et non pas à Molé²⁷ que l'on dût sa vogue passagère²⁸ ?]

Si des grands théâtres nous passons à ceux que fréquentait le peuple, à ceux que les dédains du gouvernement semblaient lui délaissier par une insultante pitié pour sa misère, quel cloaque de saletés ! quelle boue d'impures inepties ! et sans espoir jamais que la morale publique pût s'en dégager, puisque les pièces étaient soumises à la censure des Comédiens français, et que ceux-ci avaient le double intérêt de raturer toute espèce de trait d'esprit qui pouvait à la longue amener une sorte de rivalité entre leurs tréteaux et ceux des boulevards, et de sabrer toute pensée philosophique pour convaincre le gouvernement de leur profonde servitude à ses vues.

La Révolution arrive ; et ce que les philosophes seuls avaient senti jusque-là, la Nation le devine, c'est-à-dire l'influence que les théâtres pouvaient avoir sur l'opinion publique.

Par la Révolution, ou, pour mieux dire, par le génie de la liberté, si le peuple fut appelé à la jouissance de tous les théâtres, tous les théâtres, par contre-coup, furent appelés à la jouissance de toutes les pièces²⁹ ; et, dans ce moment d'ébullition, Corneille étonné monte chez Nicolet³⁰, et Taconnet³¹ au tombeau ne désespère pas d'arriver sur les planches de Le Kain³². De cette confusion première on put tirer cette conséquence que le peuple, quoique sans éducation, avait le sentiment des beautés ; qu'il n'était point étranger aux pensées sublimes des grands maîtres ; qu'ainsi le théâtre était un grand mobile d'instruction ; et que les applaudissements qu'il prodiguait aux meilleurs ouvrages dramatique était la plus amère critique de l'espèce de mépris que l'ancien régime avait semblé faire de son intelligence, mais, sous lequel, bien plutôt, il dérobaient la crainte qu'elle lui inspirait.

²⁷ François Molé (1734-1802), l'un des acteurs favoris du public parisien durant la seconde moitié du XVIII^e siècle.

²⁸ Paragraphe biffé dans le manuscrit.

²⁹ La loi Le Chapelier des 13-19 janvier 1791 mettait fin au monopole exercé par la Comédie-Française sur les auteurs de son répertoire.

³⁰ Jean-Baptiste Nicolet (1710-1796), acteur et directeur de théâtre. Après être passé par le théâtre de la Foire, il ouvrit une salle sur le boulevard du Temple en 1764, qui montrait des vaudevilles et des pièces à grand spectacle. Devenu le Théâtre de la Gaité en 1792, l'établissement sera dirigé par Pixierécourt de 1825 à 1835.

³¹ Gaspard-Toussaint Taconnet (1730-1774), comédien et auteur dramatique. Célèbre pour ses rôles d'ivrogne et de savetier, il fut l'acteur le plus populaire de la troupe de Nicolet.

³² Le Kain (1729-1778), le plus célèbre tragédien français du XVIII^e siècle. Il s'illustra notamment dans les pièces de Voltaire.

Cette liberté exclusive des théâtres, que les principes ne permettaient pas de limiter, causa cependant un mal effectif. Si les théâtres se multipliaient, les talents des auteurs ne se multipliaient pas. Les beautés du répertoire se délayaient insensiblement. Les chefs-d'œuvre de la scène joués par des acteurs faibles perdaient de leur intérêt. Le sentiment moins éveillé, le goût s'émuoussait. L'ennui étendait insensiblement un voile sur la perfection de l'art, et les esprits se disposaient à accueillir avec moins de choix, et sans sévérité, des productions plus faibles : et c'est là l'origine des conquêtes des demi-talents, et le premier frisson de la fièvre du vandalisme. N'anticipons pas sur les événements.

Nous disions tout à l'heure que la nation devina l'influence que les théâtres pouvaient avoir sur l'esprit public : et ce fut le *Charles IX*³³ de Chénier qui lui donna le mot de l'énigme. C'est une anecdote non indigne de l'histoire de voir à cette époque la faveur populaire soutenir publiquement *Charles IX* contre les efforts réunis du sacerdoce et des grands, et la cour tacitement défendre *Cinna* comme réveillant des idées populaires et républicaines³⁴. On ne pouvait pas raisonner avec plus d'inconséquence ; car si la Cour regardait *Charles IX* comme un poison, certes le meilleur antidote à opposer à une pièce où un roi caresse les assassins du peuple devait être les représentations fréquentes de celles où un Empereur pardonne aux siens.

Le succès de *Charles IX* fut l'aurore des pièces de circonstances. Trois causes concoururent à les faire naître : 1° le besoin que le public éprouvait d'entendre résonner le mot de liberté ; 2° la facilité d'un genre où la médiocrité était sûre d'échapper à la honte des sifflets, à la faveur de quelques mots consacrés par l'enthousiasme de la Révolution ; 3° l'incorrigible cupidité des entrepreneurs de spectacles, dont l'impudeur sacrifiera toujours l'intérêt du goût et de l'art au misérable profit que leur fera concevoir la plus vile rapsodie, s'ils découvrent quelque flatterie sur l'esprit du jour.

Faites en une nuit, apprises en un jour, tombées en un quart d'heure ou soutenues par la cabale immortelle de l'ignorance, telles furent les productions, je ne dirai pas estimables par l'intention, car la médiocrité n'en a que deux, l'étouffement des grands talents et l'appétit de l'écu qu'elle vole à ce lâche métier ; je ne dirai pas excusables par le patriotisme, car la même

³³ Tragédie de Marie-Joseph Chénier, créée au Théâtre-Français le 4 novembre 1789. Reçue dès 1788 et immédiatement interdite, sa représentation mit un terme à la censure des spectacles.

³⁴ Reprise finalement au Théâtre-Français en octobre 1789, la tragédie de Corneille entraîna des réactions favorables à Louis XVI.

plume a souvent écrit le matin pour célébrer *Brutus* et le soir pour vanter les échafauds de *Robespierre*, car tels couplets flatteurs de l'athéisme ont été succédés par des chansons à l'Être Suprême, avant que l'huile de la lampe du grenier eût été consumée; telles furent, dis-je, les productions qui vinrent tout à coup occuper le peuple le plus célèbre par la justesse de son tact, par la délicatesse de ses sensations, par l'atticisme de ses jugements. Mais comment? par la seule magie des mots, *liberté, égalité, mort aux tyrans, civisme, patriotisme*, que le vandalisme dramatique portait insolemment sur son front, ce qui paralysait le sens commun et le bon goût, qui lui vouaient intérieurement des huées en claquant des mains.

En un instant, en moins de deux années, cette ivraie féconde s'étendit sur tous les théâtres de la République. Ici l'on vit des censeurs à la *Vincent*³⁵ raturer dans un poème les mots *Dame Nature* et les remplacer par ceux-ci, *Citoyenne Nature*. Là l'on vit tenailler les chefs-d'œuvre des grand maîtres; des vers iroquois se glisser dans *Le Misanthrope*, le *Tartufe*, etc., des écoliers de sixième, des chanteurs de cabaret, des marmitons apollonisés clouer des dénouements de leur façon à la *Mort de César*, aux *Horaces*, etc.; ailleurs parut *Œdipe* en sans-culotte, et *Polynice* en jacobin. La barbarie devint générale; en un été on rétrograda de quatre siècles, et, si Tabarin³⁶ fût ressuscité, on l'eût couronné des lauriers de Pétrarque.

Mais, dira-t-on, comment? la liberté, cette fille de la philosophie, cette protectrice des arts, cette amante du génie, cette flamme des grands talents, ce fluide régénérateur de toutes les vertus, de toutes les grandes conceptions, la liberté a dénaturé, avili, flétri, souillé de boue et de poussière une des plus aimables et étonnantes combinaisons de l'esprit? Loin de nous ce blasphème. C'est au contraire ici l'époque de la plus exécration tyrannie; c'est un lambeau des fastes de la plus dégoûtante ochlocratie³⁷ que nous arrachons du grand livre des fléaux de la terre.

Comme Argus, le crime a cent prunelles: mais le crime n'a point de paupières, et ces cent yeux sont toujours ouverts. Ces yeux sont le temple des factions. Le pouvoir des spectacles sur l'esprit public n'échappe point à ses regards, et volant tout à la liberté, son nom, sa démarche, ses élans et sa

³⁵ François-Nicolas Vincent (1767-1794), l'un des principaux dirigeants du club des Cordeliers, secrétaire général du Ministère de la guerre en 1793. Il fut guillotiné avec les hébertistes en mars 1794.

³⁶ Bateleur et comédien parisien des premières décennies du XVIII^e siècle, dont le nom était devenu synonyme de spectacle grossier.

³⁷ « Gouvernement de la plèbe ». Terme politique qui désigne la dégénérescence du régime démocratique en pouvoir des foules.

draperie, il se garde bien de lui laisser les fictions dramatiques ; et tandis que la réputation d'honnête homme était un forfait, la modération un attentat, la raison, le jugement, la pureté de mœurs, les sentiments de la nature, l'amour vrai de la patrie, des aristocraties ; tandis que la souveraineté du peuple allait en masse à l'échafaud, tandis que les vapeurs du printemps se grossissaient du sang de l'innocence, que les nombreuses têtes en sautant sous la hache tombaient sur les campagnes fertiles qu'elles avaient ensemencées, tandis que les cadavres emportés par les fleuves allaient se briser contre les navires qu'ils avaient construits³⁸ ; tandis enfin que la France n'était plus qu'un vaste cercueil où Robespierre régnait en vautour, et dont le silence n'était troublé que par les orgies des *Hébert*, des *Vincent*, des *Ronsin*, des *Carrier*³⁹, et des harpies ultra-révolutionnaires⁴⁰ qui, semblables aux vers des tombeaux, se nourrissaient de la putréfaction des morts, on vit, et cela devait être, on vit la plus atroce des tyrannies poursuivre les pièces de théâtre à coups de sabre : *L'Ami des lois*⁴¹, *Paméla*⁴², *Timoléon*⁴³, etc.

Ce signal une fois donné, les théâtres regorgèrent de tous les immondices des égouts de la Dramomanie⁴⁴. L'athéisme fut mis en action ; les lèvres de Thespis bavèrent sur le nom des dieux. Incarcérait-on la nuit ? le lendemain les victimes infortunées de la tyrannie étaient dénoncées aux huées de l'insouciant ferocité, dans des pièces plus grossières que l'ignorance. L'homme riche qui devait tout à son industrie était offert au mépris, et des couplets imbéciles n'avaient d'autres *pointes* que celles des poignards qu'ils appelaient sur son sein. La jeunesse, ce trésor de la République, cette consolation de la paternité, était désignée aux échafauds à la faveur d'un habit plus élégant ;

³⁸ Allusions aux exécutions de masse sous la Terreur.

³⁹ Tous quatre liés au club des Cordeliers, proche des sans-culottes, et guillotiné entre le printemps et l'automne 1794. Leurs noms servent de repoussoirs par excellence durant la période thermidorienne.

⁴⁰ Formule dépréciative pour désigner les meneuses des rassemblements de sans-culottes.

⁴¹ Comédie de Jean-Louis Laya, créée au Théâtre de la Nation le 2 janvier 1793. Dirigée contre les Montagnards, elle entraîna de nombreux incidents et fut finalement retirée après les pressions de la Commune de Paris.

⁴² Comédie de François de Neufchâteau, créée au Théâtre de la Nation le 1^{er} août 1793. Un passage servit de prétexte au gouvernement en septembre suivant pour faire fermer l'établissement et arrêter la troupe, notoirement hostile à la Révolution.

⁴³ Annoncée au printemps 1794, la tragédie de Chénier avait été brutalement suspendue sous les menaces du Comité de salut public, qui la jugeait trop modérée mais aurait craint en réalité une attaque contre Robespierre.

⁴⁴ Edmond Estève signale que l'expression renvoie au titre d'une comédie de Michel de Cubières, *Le Dramomane* (1776), satire des drames sombres de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

et l'on outrageait la beauté en lui faisant préférer la main sale et souvent sanglante d'un révolutionnaire du *comité* aux grâces intéressantes d'un jeune homme dont le crime était la parure⁴⁵. Les rapports politiques et sociaux de nation à nation étaient insultés, flétris, coupés avec audace ; et, sous prétexte de haine contre la royauté, les rois de l'Europe étaient amenés comme de vils troupeaux à coups de fouet, la corde au col, le bâillon dans la bouche⁴⁶, sans songer que ce n'étaient pas quelques individus qu'on tympanisait, mais les nations entières qu'on outrageait en eux. Le malheur même était l'aliment de la sottise barbare ; et sur la scène *Marat* était montré écrasant *Vergniaux*, *Guadet*, *Gensonné*, etc.⁴⁷, lorsque leurs cadavres égorgés fumaient encore, étendus sur la terre de cette liberté qu'ils avaient fondée.

On pourrait dire peut-être qu'alors les théâtres devenus déserts, l'homme de goût chassé par ces imbroglios indigestes, l'homme de bien par ces émanations du vice, et l'homme insouciant par l'ennui, ces pièces influèrent peu sur l'esprit public ; mais cela ne serait pas vrai. Sous le règne de ces gens, dont l'impolitique langue répétait sans cesse qu'il ne fallait aux républicains que du *fer* et du *pain*, tout devenait l'objet d'une fête, et chaque vertu avait un autel sous le dais du crime. Jamais on ne convoqua le peuple plus souvent qu'alors aux jeux scéniques, et l'on réalisait vraiment pour lui le *Panem et Circenses*, ce vice des Romains. Peu de décades s'écoulaient sans qu'on appelât le peuple à tous les spectacles s'imbiber des miasmes corrupteurs de ces pièces que l'on disait taillées sur les bons principes⁴⁸. Il en sortait chargeant d'imprécations le nom des hommes égorgés pour l'avoir défendu ; il en sortait, maudissant les gens aisés, et convaincu que leur propriété, fruit de leur industrie, devait de droit lui appartenir ; il en sortait persuadé que tout homme qui n'était pas français était un homme à pendre, parce que le Tage et le Vésèr avaient le malheur de connaître des Rois ; il en sortait assuré que la jeunesse française était une classe prédestinée à se faire

⁴⁵ C'est le sujet de la seconde pièce de Pixérécourt, *Marat-Mauger, ou le Jacobin en mission*, écrite vers 1794 et restée inédite de son vivant.

⁴⁶ Allusion au *Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal, créé au Théâtre de la République le 18 octobre 1793.

⁴⁷ Edmond Estève pense ici à une pièce de Féru fils, *Les Catilinas modernes, ou la Mort de Marat*, jouée au Théâtre Montansier en février 1794. Elle dénonçait les Girondins proscrits et pour certains guillotinisés à l'automne 1793 (*Almanach des Muses pour l'an troisième de la République française-1795 (vieux style)*, Paris, Louis, an III, p. 16-17).

⁴⁸ Des représentations gratuites de pièces patriotiques avaient été instituées à la suite du décret du 2 août 1793, qui plaçait les théâtres sous le contrôle de la Commune. Elles disparaîtront après le 9 Thermidor.

tuer pour lui, étrangère à sa reconnaissance, à son cœur, à son sang, trop heureuse des dangers de la liberté pour qu'il daignât même lui en tenir compte, trop indifférente à la patrie pour qu'il prévît du plaisir à la revoir ; il en sortait aigri par ce nom de *Muscadins*⁴⁹ vomis par les destructeurs de l'humanité, prêt à *s'irascibiliser* à la vue d'un jeune homme plus ou moins bien mis, et se forgeant peut-être comme vertu l'instant où il pourrait l'égorger ; il en sortait enfin déchu de sa propre estime, avili, souillé, flétri, ne s'apercevant pas que ces représentations *gratis* était une aumône qu'à l'instar des Despotes⁵⁰ la plus crasse tyrannie faisait à ses plaisirs. Athée, injuste, cruel et déshonoré, voilà ce qu'était le peuple en quittant les théâtres ; voilà l'anarchie qu'ils répandaient dans la morale ; voilà l'une des principales causes de la désorganisation de la conscience publique. La guillotine et les représentations gratis ont tout perdu ; et quand le gouvernement actuel a voulu reclasser tous les éléments, rejoindre toutes les parties de l'édifice public, le sol de la moralité tremblait encore de l'épouvantable commotion qu'il avait reçue.

Tant que les théâtres seront à la disposition des directeurs particuliers relativement aux pièces que l'on y devra représenter, le mal existera toujours. Ce n'est pas la bonne ou la mauvaise opinion politique qui les détermine ; c'est la cupidité sans cesse à l'affût de l'esprit du jour, qui calcule indifféremment ses bénéfices sur l'erreur, le crime ou la vertu que l'on encense ; hommes dont l'avarice paralyse le jugement, et qui ne sont jamais animés que par deux sentiments, la crainte du gouvernement, et l'amour du gain. Tel théâtre où l'on brisait hier les couronnes avec éclat, demain célébrerait les Rois avec enthousiasme. Le despotisme n'a pas besoin de le corrompre. C'est l'argent du public, c'est la recette du soir qui paye la corruption du lendemain.

Alors comment veut-on que les spectacles tournent au profit de l'instruction publique, lorsque pour ainsi dire l'erreur et la vertu sont saccadées, lorsqu'il n'existe point de transition entre les passions les plus opposées ? Que voulez-vous que l'homme simple recueille aux leçons de ces professeurs de coulisse, dont la morale change comme une décoration ? Supposons un moment cet homme simple au théâtre le 8 *thermidor*, et tous les *charmes du régime sanguinaire* se développent à ses yeux. Reconduisons-le à ce même

⁴⁹ Terme utilisé par les patriotes pour désigner les bandes de jeunes gens, issus de la bourgeoisie ou du petit commerce, qui s'opposaient aux sans-culottes dans les rues de Paris. Ils étaient devenus le fer de lance de la réaction anti-jacobine en Thermidor et dominaient une bonne partie de l'espace public, en particulier les spectacles.

⁵⁰ Sous l'Ancien Régime, la Cour « offrait » au peuple des spectacles gratuits en certaines occasions.

théâtre le 10, et qu'il y contemple tous les attraits de l'humanité. En bonne foi, croit-on qu'il puisse se passer de la transition si nécessaire entre deux opinions si disparates? Il vous dira dans sa simplicité: puisqu'avant-hier vous me mentiez avec impudeur, apprenez-moi donc à distinguer les signes où je reconnaîtrais qu'aujourd'hui vous ne mentez pas. Vous aurez cru, en lui prêchant l'humanité, avoir donné une nourriture solide à son cœur: eh bien! point du tout; vous ne lui aurez présenté qu'un aliment indigeste, parce que ses organes étaient encore délabrés par les excès d'ivresse criminelle que quarante-huit heures auparavant vous lui aviez fait commettre. Pour que les poisons opèrent, il faut les présenter *ex abrupto*; il n'en est pas de même des remèdes salutaires; il faut, pour qu'ils guérissent, les verser goutte à goutte dans les veines.

À dater du 9 thermidor, l'expérience a démontré cette vérité contemplative. Le sang n'était pas séché dans les rues que le cri général des théâtres était *humanité*. C'était bon pour la Représentation nationale, parce que je ne crois pas que le Législateur ait besoin de nuances pour remplacer une loi de sang par une loi d'humanité; mais il n'en est pas de même pour les théâtres, où tous les sentiments se transmettent, si je puis ainsi parler, par injection, en sorte que les bons comme les mauvais ont toujours l'effet de l'incendie; et sans me permettre ici de blâmer ni même de juger les opérations de la Convention Nationale, on pourrait dire qu'il y avait entre elle et les théâtres mutations de rôles: la Convention délibérait sur l'humanité, et les théâtres l'organisaient, tandis qu'au contraire les théâtres auraient dû délibérer sur cette vertu et la Convention l'organiser⁵¹. Je m'explique.

J'ai prouvé l'abus que l'esprit de parti, que les factions, que l'exécrable Terrorisme avaient enfin fait du pouvoir des théâtres. Croit-on que depuis le 9 thermidor ils aient été plus purs à cet égard? Si sous Robespierre les mots de liberté, d'égalité et de fraternité étaient des cris d'esclavage, d'échafaud et de massacres, suppose-t-on que depuis le mot *humanité* n'aient pas été souvent le cri de la vengeance? Oui, l'homme de bien, et qu'on me pardonne l'expression vulgaire, oui, l'homme de bien pleurerait à chaudes larmes sur les monceaux de victimes dont on épouvantait sa vue. Le mot *humanité* ouvrait son cœur à toutes les sensations délicieuses d'un espoir plus heureux. Mais croit-on que le méchant à ses côtés ne calculât pas lui aussi l'avenir de sa vindicte sur cet attendrissement de l'honnête homme? Croit-on qu'il n'espérât point tremper dans les larmes l'acier des poignards

⁵¹ L'opinion thermidorienne reprochait à la Convention la lenteur qu'elle mettait à punir les « terroristes ».

qu'il aiguisait en silence? Pleure, disait tout bas le *Royaliste*; en abreuvant ton âme de douleurs je l'exaspérerai contre la Démocratie; je remplacerai l'anarchie par l'anarchie⁵²; et dans cet océan de maux, battu par toutes les tempêtes des passions, je te présenterai pour fanal un *Roi*, et tu te trouveras heureux de l'accepter. Pleure! disait moins criminellement sans doute, mais avec le même danger pour la chose publique, pleure! disait l'homme qui consacra toutes ses jouissances dans sa famille que le fer des bourreaux avait moissonnée, pleure! je t'associe à la vengeance des miens; que leur ombre au cercueil soit apaisée, et que le monde s'écroule après! que m'importe? Pleure! disait aussi le perfide *Jacobin*, le scélérat *Terroriste*. Arme-toi; venge tous les assassinats que j'ai commis, ramène le jour du crime; partout où l'on s'égorgera, je trouverai ma place.

Si au contraire la législature s'était chargée d'attacher des ailes à l'humanité, tandis que les théâtres eussent insensiblement fait tomber l'un après l'autre les voiles épais qui couvraient sa statue, tout espoir était desséché dans l'âme des pervers. Alors la loi eût activement poursuivi les méchants, et les théâtres eussent pas à pas reconquis le cœur du peuple à des sentiments plus doux, paisibles, humains et bienfaiteurs. Chaque chose à sa place ainsi, il fût arrivé tout le contraire de ce que l'on a vu: les méchants n'eussent pas douté que la Convention eût la puissance de l'humanité, et le peuple n'eût pas douté que l'humanité eût la puissance de la Nature⁵³. La Convention n'avait pas besoin de transitions lentes pour frapper les méchants; les théâtres avaient besoin de nuances pour décider le peuple à se détacher des scélé-rats qui l'avaient abusé. Ainsi l'opinion publique se serait bien mieux formée: la loi eût tranché le mal; les théâtres eussent guéri les blessures.

Telle est à l'époque où j'écris la physionomie des spectacles. J'ai parcouru les trois périodes théâtrales que nous présente la Révolution; dangereux sous la monarchie, je les ai montrés après la chute de la Bastille désignés par l'opinion publique elle-même comme un des grands mobiles offerts aux principes pour les développer, les étendre, les affermir; je les ai montrés, sous le régime de la Terreur, esclaves déhontés, faisant pleuvoir sur la France le mépris des Dieux, la haine de la vertu, l'amour du crime, l'appétit du sang, la confusion des idées primitives, le renversement des bases sociales, la désorganisation enfin de toute morale; je les ai montrés depuis le 9 thermidor, plus sains sous tous les rapports, mais toujours doués de la même inconséquence, parlant bien du même ton dont ils parlaient mal; girouettes

⁵² Celle de la Terreur par celle de la réaction contre-révolutionnaire.

⁵³ Sous-entendre qu'elle n'est pas seulement un sentiment de théâtre.

constantes de l'édifice de la République, tournant au gré des orages, et toujours immobiles sous le souffle du zéphir précurseur de l'aurore des beaux jours; thermomètres qui montent ou baissent suivant la main de glace ou de feu qui les touche; enfin tels qu'ils sont et tels qu'ils seront toujours, tant qu'ils ne seront pas soumis à un nouvel ordre de choses. Il me reste à jeter quelques idées sur les moyens de les améliorer.

Il faut en convenir, et la vérité force à cet aveu douloureux: les comédiens hommes et femmes sont les seuls êtres sur lesquels le cachet de l'ancien régime soit encore entier. Le triomphe de la philosophie, en brisant les préjugés, a rapproché la société des comédiens⁵⁴, et les comédiens n'ont rien fait pour se rapprocher de la société. Avant la Révolution, la sottise les excommunait; depuis, ils ont acquis la familiarité de la démocratie et n'en sont pas pour cela rentrés dans la *communio* des vertus. Toujours débauchés, toujours sans décence comme sans pudeur; presque tous sans famille, ou bien entourés d'épouses d'une nuit, d'enfants non de la nature mais de dix caprices, de pères incertains, de mères avilies, parcourant la patrie comme les Arabes parcourent le désert, pour y trouver la pâture d'une année; forcés au luxe par état, au dérangement par besoin, à la dépravation par l'éternel amalgame des deux sexes dans l'accomplissement de leurs devoirs, et, ce qui est cent fois pire encore, ce qui tue l'âme, ce qui meurtrit le cœur, obligés chaque jour de feindre tous les sentiments, et par conséquent blasés sur le crime comme sur la vertu, et pelotant l'un avec l'autre dans leur tête avec le même sang-froid que le joueur de gobelet pelote les balles qu'il escamote; au physique comme au moral vraiment frappés de mort civile dans l'ordre social; en compte ouvert de bassesses avec le public pour obtenir l'applaudissement ou pour avaler l'amertume du mépris⁵⁵; les comédiens enfin sont tels qu'ils étaient jadis. Qui les dirige? Qu'ont-ils à leur tête? des hommes que la soif du gain, la sordide avarice, l'oubli de toute idée morale déterminent seuls à devenir les capitaines de ces troupes sans cesse en guerre contre le bon sens et le bon ordre; espèce de généralat que le *grand Frédéric* regardait [comme⁵⁶] plus difficile que celui d'une armée de cent mille hommes. Quelle est la première base du Code législatif des directeurs de théâtre? de meubler leur troupe de jolies femmes, pour

⁵⁴ L'Assemblée constituante avait voté la réhabilitation civile des comédiens le 24 septembre 1789.

⁵⁵ Depuis janvier 1795, les acteurs suspectés de jacobinisme étaient pris à parti dans les théâtres et sommés de faire amende honorable.

⁵⁶ Manque dans le manuscrit.

charger la luxure de convoquer les spectateurs ; de la garnir d'hommes les plus gangrénés, parce que l'avilissement de l'âme est la garantie de l'obéissance servile, les plus dérangés, parce qu'ils profiteront plus aisément de leur faiblesse, soit pour les avoir à vil prix, soit pour les dépouiller plus aisément, soit pour les enchaîner par des avances perfides, s'ils ont quelque talent et que ce talent soit lucratif.

Ce tableau, que je pourrais au besoin teindre de bien plus sombres couleurs, dont mille exemples expliqueraient les figures, ce tableau n'est point surchargé. Que l'on considère cette classe d'hommes sous le seul rapport de la Révolution, que l'on se rappelle qu'elle était et est encore la moins nombreuse de toutes celles qui par leur profession se départagent dans la société, et qu'on me dise s'il en est une qui ait fourni, proportion gradée, plus d'ennemis à l'état ? Se sont-ils dits patriotes ? Le terrorisme n'a trouvé nulle part de recrues plus ardentes, plus acharnées, plus barbares. Se sont-ils déchaînés contre la Révolution ? L'aristocratie n'a point eu d'athlètes plus déraisonnables, plus aveugles, plus déhontés, plus serviles. Sur mille, dix à peine ont conservé un juste milieu. Mais pourquoi ? Ce sont des hommes comme les autres ? Non, pas comme les autres ; car l'habitude de ne se mettre la vérité, la nature, la vertu que dans leur mémoire dessèche en proportion les facultés de leur âme, et pour être mauvais comédiens deux heures par jour sur un théâtre de cinquante pieds, ils parviennent à devenir d'excellents comédiens sur le grand théâtre du monde.

Voilà cependant quels sont les agents de la partie de l'instruction publique confiée aux théâtres. Mais on me dira sans doute : qu'importe le moral de ces hommes ? il n'a rien de commun avec les pièces qu'ils représentent ; ils n'en sont pas les auteurs ; ils ne tiennent aux représentations dramatiques que par leur jeu ; ils sont tels que la marionnette, dont le mouvement dépend du fil qu'agite le compère. Eh bien ! ce raisonnement est le même que celui de l'homme qui prétendrait que *Dumas*⁵⁷, *Fouquier-Tinville*⁵⁸ et consorts n'avaient aucune influence dans le procès des victimes révolutionnées et qu'ils ne faisaient qu'appliquer la loi.

Si l'on a cru jusqu'ici que le public était le juge né des ouvrages dramatiques, on a été dans une grande erreur. Le public qui voit une pièce

⁵⁷ René-François Dumas (1753-1794), président du Tribunal révolutionnaire durant les derniers mois de la Terreur. Il fut exécuté au lendemain du 9 Thermidor.

⁵⁸ Antoine-Quentin Fouquier-Tinville (1746-1795), accusateur public du Tribunal révolutionnaire. Jugé au printemps 1795, il plaida n'avoir été qu'un simple exécutant, mais fut condamné et guillotiné le 18 floréal an III (5 mai 1795). Ce passage fournit peut-être un *terminus a quo* pour la rédaction du rapport de Pixerécourt.

nouvelle est loin de présumer ce qu'il en a coûté à l'auteur de soins, de démarches, de sollicitations, d'amertumes même de tout genre avant de parvenir aux honneurs de la représentation ; il est loin de présumer que la pièce qu'il siffle souvent n'est parvenue à l'ennuyer que par toutes les ressources de l'intrigue ; que par la préférence injuste qu'elle a obtenue grâce à la bienveillance nocturne de Mademoiselle Tel [*sic*] ou à l'ivresse diurne du chanteur Tel, du tragédien Tel, a fait écarter des ouvrages plus estimables d'auteurs dont la fierté fuit également le lit des courtisanes et le banquet du débauché. On dit souvent, j'ai entendu mille fois répéter : les talents des poètes dramatiques diminuent. C'est juger la superficie ; levez le voile, vous connaîtrez la vérité ; vous verrez que si vous jouissez de moins de talents dramatiques, c'est que les gens de lettres se respectent davantage, c'est que les comédiens se corrompent de jour en jour.

Mais je veux pour un moment que l'intrigue n'entre pour rien dans la réception des ouvrages dramatiques : croit-on qu'il soit indifférent à l'homme de lettres d'être jugé par des hommes corrompus, et dont l'arrêt est sans appel ; je dis sans appel, car l'impression même de son ouvrage ne remédiera à rien, par l'habitude aussi ridicule qu'enracinée du public de concéder aux comédiens un droit qui n'appartient qu'à lui, et par le préjugé, né de cette habitude, qu'une pièce non jouée ne peut être bonne. Croit-on qu'entre deux pièces dont l'une présentera le tableau sérieux d'une vertu ou persécutée ou triomphante, et l'autre les situations comiques d'un vice rendu souvent aimable par le faire du poète, croit, dis-je, que si des hommes gâtés jugent, leur choix ne tombera pas sur la pièce dangereuse et leur proscription sur l'ouvrage utile ; et si l'on étendait cette idée, si l'on y donnait tous les développements dont elle est susceptible, si on l'appuyait des faits nombreux qui sont l'exemple de sa réalité, anecdotes qui ne franchissent jamais le seuil des salles d'assemblées des comédiens, parce que ceux-ci ont un intérêt à taire leurs injustices, et que les gens de lettres mettent souvent la philosophie à la place de la plainte, serait-on bien venu à prétendre que le moral des comédiens est sans influence sur la portion d'instruction publique que l'on dispense au théâtre ? Et je vous le demande, s'il fallait créer un jury pour prononcer sur la bonté ou l'utilité des livres élémentaires⁵⁹, iriez-vous chercher ce jury parmi les ignorants ou cette classe d'hommes désordonnés que le pinceau de Pétrone a signalé à toutes les nations ?

⁵⁹ Un jury chargé de choisir les livres élémentaires des écoles primaires avait bel et bien été nommé le 19 messidor an II (7 juillet 1794), mais la tâche fut finalement confiée aux professeurs de l'École normale le 7 floréal an III (26 avril 1795).

Je ne flétrirai point le ton de dignité que j'ai mis dans ce rapport en passant en revue tous les petits orgueils, tous les puérils amours-propres, toutes les misérables rivalités des femmes et des hommes comédiens, autant de petits chaînons dont ils compriment les talents des auteurs dramatiques, dont ils entravent leurs pensées, dont ils enchaînent leur succès. Il me suffit d'avoir montré le colosse du mal, sans m'abaisser à décrire les verrues dont sa difformité s'accroît.

Ce mal est antique, il est devenu indigène au théâtre, il est extrême, et vainement s'occupera-t-on de l'instruction publique, vainement la perfectionnera-t-on, si vous le laissez subsister ; c'est un ver solitaire, c'est un ténia attaché aux entrailles d'Hercule, qu'il faut se hâter d'extirper, si on ne veut pas qu'il succombe.

Il faut donc que le gouvernement, sans exercer un droit de censure destructeur de la liberté⁶⁰, ne laisse pas entre les mains des entrepreneurs de spectacles le choix des ouvrages nouveaux, et le droit de les admettre ou de les repousser à volonté ; car leur régime est une tyrannie au sein même de la République, tyrannie également en opposition avec le droit du public, à qui seul appartient de juger les ouvrages faits pour lui, et le droit du citoyen, que la volonté d'un entrepreneur ne peut pas évincer d'une carrière à laquelle il se destine ; tyrannie enfin mortifère pour les talents dramatiques, et marchant toujours en sens inverse des progrès de l'art : et l'on conviendra que tandis que la loi assure une garantie à l'homme de lettres pour la propriété de ses ouvrages⁶¹, il n'en est point pour lui contre l'arbitraire des directeurs de spectacles, et qu'assurément sa propriété est violée, si le seul moyen de la faire valoir, pour l'auteur dramatique, peut dépendre du caprice d'un seul homme.

Mais faut-il donner une latitude indéfinie à la faiblesse du talent, et obliger les comédiens à surcharger leur mémoire de pièces misérables, et le public à périr d'ennui en les écoutant ? non sans doute. Mais je ne vois pas pourquoi il n'y aurait pas pour les ouvrages dramatiques non joués un jury⁶² comme il en existe pour les autres arts. Un jury prononce bien sur le mérite de tel tableau, il prononce bien en architecture, en musique, etc. ; il prononce par connaissance et par sentiment. La difficulté devient-elle plus grande quand il s'agit d'un ouvrage dramatique ? Croit-on que le prononcé

⁶⁰ La censure, disparue avec la Terreur, restait associée au régime montagnard. Elle restera très ponctuelle jusqu'à la création du ministère de la Police générale en janvier-février 1796.

⁶¹ La loi Le Chapelier des 13 au 19 janvier 1791 instituait la propriété littéraire pour les œuvres dramatiques. Elle fut élargie à l'ensemble des auteurs le 13 juillet 1793.

⁶² Pixérécourt reprendra cette idée à la fin de sa carrière (« Le Mélodrame », dans *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, Paris, Ladvocat, 1831-1834, t. VI, p. 337).

d'un jury composé d'écrivains dramatiques distingués ou d'hommes connaisseurs à qui le goût du beau, du bon, de l'utile est familier, ne fût pas plus sain que celui d'un directeur de théâtre qui souvent ne sait pas coudre deux phrases ensemble, qui souvent ne sait pas lire, comme il en est, ou que celui d'un comité de comédiens, les trois quarts ignorants, ou bornés, ou présomptueux, qui viennent écouter la lecture d'une pièce, harassés d'études et de débauches, et qui, comptant leur droit de présence comme un devoir, par cela même répugnent à le remplir, et déversent sur l'ouvrage l'humeur et l'ennui dont se compose leur jugement ?

Par ce mode proposé, alors les petits talents se feront justice eux-mêmes et craindront les oreilles instruites ; alors l'auteur licencieux n'osera se produire, il redoutera les mœurs de ses juges. Alors l'homme que le génie appelle à de grandes conceptions se présentera avec confiance au jugement de ses pairs qui sauront l'apprécier. Alors l'homme de lettres ne dégradera point sa dignité en mendiant le sourire d'une courtisane pour se faire agréer, ou valetant dans l'antichambre d'un pirate de coulisses. L'art reprendra sa majesté, les mœurs s'épuront et le goût du public s'épurera par le respect même qu'on lui portera.