

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

14 | 2024

Peut-on parler d'un théâtre néoclassique au XVIIIe siècle ?

Peut-on parler d'un théâtre « néoclassique » au XVIIIe siècle ?

« Quelle ressource resterait-il contre les Cléon modernes ? » Athènes comme paradigme du rire conservateur sous le Directoire

« Quelle ressource resterait-il contre les Cléon modernes ? » Athens as a Paradigm of Conservative Comedy during the French Directory

ILARIA LEPORE

<https://doi.org/10.4000/12oza>

Résumés

Français English

En 1796, Cailhava de l'Estandoux publie une comédie en trois actes et en prose intitulée *Athènes Pacifiée*, imitée d'Aristophane, où l'auteur avance l'idée d'une analogie profonde entre Athènes et Paris. À travers cette comédie, Cailhava expose sa position face à Aristophane et notamment son refus de la « comédie politique ». Il met en œuvre une opération de démontage critique très subtile, proposant une lecture parodique du théâtre-tribune où l'on perçoit aussi un écho de la tribune révolutionnaire, et prônant, en revanche, un retour à l'ordre qui implique la reconstitution du modèle de la comédie dans la stricte continuité de la doctrine dite « classique ». Dans ce type de travail d'appropriation ou d'adaptation de l'Antiquité, quelle place occupe la réflexion concernant les formes et les fonctions du langage comique ? Peut-on parler en somme d'un comique « néo-antique » ?

In 1796, Cailhava de l'Estandoux published a comedy in three acts and prose entitled *Athènes Pacifiée*, imitated by Aristophanes, in which the author put forward the idea of a profound analogy between Athens and Paris. In this comedy, Cailhava sets out his position on Aristophanes, and in particular his rejection of “political comedy”. He uses a very subtle critical dismantling operation, proposing a parodic reading of the theatre-tribune in which we can also perceive an echo of the revolutionary tribune, and advocating, on the other hand, a return to

order which implies the reconstitution of the model of comedy in the strict continuity of the so-called classical doctrine. In this kind of work of appropriation or adaptation of Antiquity, what place does reflection on the forms and functions of comic language occupy? In short, can we speak of a “neo-antique” comedy?

Entrées d'index

Mots-clés : néoclassique, comédie, Directoire, politique, Athènes, Aristophane, Cailhava de l'Estandoux (Jean-François)

Keywords: neoclassical, comedy, French Directory, politics, Athens, Aristophanes, Cailhava de l'Estandoux (Jean-François)

Texte intégral

... que votre théâtre en fasse justice et devienne, en tout,
rival du théâtre d'Athènes.
M.-J. Chénier

1 I.

Sous le Directoire, et du moins jusqu'au coup d'État du 18 Fructidor an V (4 septembre 1797), la crainte diffuse du retour de la tyrannie jacobine avait justifié l'application de plusieurs mesures maladroites de surveillance, de répression et de contrôle. À cette époque, on croyait pouvoir prolonger l'utopie de la Révolution et perpétuer l'œuvre d'émancipation du peuple par l'éducation et la culture, au nom d'une certaine liberté contrôlée encourageant la répression de la dissidence ainsi qu'une surveillance étroite de la foule, agitée et frondeuse. Cette hésitation entre autoritarisme et liberté est particulièrement frappante si l'on se penche sur les principes et la pratique de la gestion des théâtres par le Directoire : la scène, intrinsèquement politique ou instrumentalisée en ce sens, exacerbait les tensions encore vives entre les différents partis, jacobins, thermidoriens, monarchiques, et plus généralement, entre tous ceux qui contestaient un régime de plus en plus faible et ambigu. C'est dans cette logique que s'explique, par exemple, l'arrêt adopté par le Directoire exécutif le 8 janvier 1796, qui ordonnait que l'on joue à chaque représentation et dans tous les théâtres de Paris, avant le lever du rideau, « les airs chéris des Républicains » et de faire arrêter

[...] tous ceux qui, dans les spectacles, appelleraient par leurs discours le retour de la royauté, provoqueraient l'anéantissement du Corps législatif ou du pouvoir exécutif, exciteraient le peuple à la révolte, troubleraient l'ordre et la tranquillité publique, et attenteraient aux bonnes mœurs.¹

2 Or cette tentative de rétablissement de l'ordre ne se limite pas aux ordonnances de sécurité publique mais investit la totalité des discours autour du théâtre, avec des implications esthétiques et poétiques.

3 C'est dans ce contexte que l'heureuse analogie entre Paris et Athènes revient comme mythe fondateur de l'utopie sociale républicaine², en accord avec l'« anticomanie »³ révolutionnaire, qui avait accordé une place grandissante à la cité attique, dont le régime démocratique allait constituer un modèle. La fascination pour le paradigme athénien, qui se rattache à une tradition pluriséculaire, acquiert une nouvelle force et s'inscrit dans un jeu de références complexe, remettant principalement en cause le projet d'un théâtre pédagogique, constitué pendant l'époque révolutionnaire et qui se fondait sur une double réflexion critique autour du concept d'histoire : d'un côté, il s'agit de mettre l'histoire sur scène, de la théâtraliser, de l'autre, il s'agit de recourir à une vue historicisée du théâtre par la prise en charge du modèle « classique »⁴.

4 Si la critique littéraire admettait aisément que « le rêve d'un théâtre civique »⁵ s'est parfaitement illustré dans le genre de la tragédie, la même critique a tendance à réduire la relation entre la référence à l'antique et le genre comique à la simple constatation d'une orientation de la comédie « vers le ton sérieux et moralisant »⁶. Néanmoins on

date généralement en mai 1792 l'intention du Comité d'instruction publique de faire du théâtre une « école du peuple », à partir d'une lettre de l'un de ses membres, Gilbert Romme, qui répond favorablement à une proposition de Jean-François Cailhava de l'Estandoux de former une « école pour enseigner l'art de la comédie », dans l'idée que le théâtre doit être lui-même une école civique⁷. Peut-être le comique relève-t-il alors finalement de l'utopie politique ? Dans ce type de travail d'appropriation ou d'adaptation de l'Antiquité, quelle place occupe la réflexion concernant les formes et les fonctions du langage comique ? Peut-on parler en somme d'un comique « néo-classique » ? Lorsqu'en 1791, Cailhava de l'Estandoux veut, avec *Les Ménechmes grecs*, « risquer aujourd'hui une Comédie dans le genre antique »⁸, il prône effectivement un retour à l'ordre qui implique la reconstitution du modèle de la comédie dans la stricte continuité de la doctrine dite « classique »⁹, faisant preuve de ce que Martine de Rougemont a défini comme une démarche « ultra-classiciste »¹⁰. Par ce constat, ira-t-on jusqu'à dire que, d'un point de vue politique, le comique assume une fonction réactionnaire ? Avant d'aborder la question, il convient de se demander si l'étude du contenu et de la signification politique des pièces comiques doit passer par une lecture circonstancielle, c'est-à-dire par une mise à distance qui projette sur le présent de la représentation l'image mythifiée et symbolique de l'Athènes comique, ou si, au contraire, elle doit passer par une abstraction universalisante, qui annulerait toute référence au contingent au profit d'une généralisation de la référence à l'antique. Nous poserons la question en nous appuyant sur quelques manifestations de ce jeu de ressemblance entre Athènes et Paris, tant en termes d'écriture théâtrale que de pratique politique, à l'œuvre sous le Directoire.

5 II.

Évoquer une Athènes comique, c'est discuter du théâtre d'Aristophane. Le Père Brumoy le savait bien quand, en publiant son édition du *Théâtre des Grecs* en 1730, il s'était résolu à consacrer un tome entier à cet auteur comique, non pas pour la qualité esthétique de la comédie ancienne – on ne saurait apprécier ces comédies licencieuses –, mais pour l'apport exceptionnel qu'elle constitue en matière de connaissance historique de l'Athènes classique¹¹. L'importance du théâtre d'Aristophane réside donc dans son ancrage dans la réalité extra-dramatique athénienne, ce qui fonde sa nature éminemment politique. Sans vouloir retracer l'histoire de la réception de l'œuvre d'Aristophane en France, qui a déjà fait l'objet d'importantes études¹², on constate qu'une tentative de réactualisation – et, plus rarement, de réhabilitation¹³ – de la figure du poète comique et de la comédie ancienne se fait jour dans la critique littéraire à partir des décennies révolutionnaires, s'appuyant sur cette dialectique entre théâtre et politique que l'on voudrait commune à la production dramatique des deux cités républicaines.

6 En 1796, en effet, Cailhava publie une comédie en trois actes et en prose intitulée *Athènes Pacifiée*, dans laquelle Aristophane apparaît comme personnage, et dont l'intrigue se compose d'une sorte de montage d'extraits « tirés des onze pièces d'Aristophane »¹⁴. Là encore, par rapport à cette référence à l'antique, s'agit-il d'une imitation (et, le cas échéant, de quel ordre ?), d'un détournement ou d'une métamorphose ? À moins qu'elle ne participe des trois ? Dans sa préface, Cailhava n'hésite pas à présenter Aristophane comme un exemple à ne pas suivre ; lorsqu'il avance l'idée d'une analogie profonde entre Athènes et Paris, il le fait pour décourager cette attitude poétique qui tend à mêler la politique à la fiction comique :

J'ai cru qu'il serait piquant de resserrer dans quelques scènes, imitées d'Aristophane, tout ce que j'avais préparé dans l'intention de faire connaître ses beautés, ses défauts, ses lâches complaisances pour le peuple, le peu d'influence qu'il eut sur les affaires publiques, et tous les torts que son génie aurait dû repousser. J'ai même cru devoir prouver, dans cet Ouvrage, à mes jeunes confrères, qu'il ne leur reste aucun prétexte, aucun faux-fuyant pour marcher sur les traces d'Aristophane-Diplomane, puisque malgré les deux mille quelque cents ans qui nous séparent, ses comédies, à la marche près, semblent être composées d'hier ou d'aujourd'hui, tant le portrait d'ATHÈNES et celui de PARIS sont ressemblants.¹⁵

- 7 Cette comédie, destinée à la seule lecture, peut, pour maintes raisons, être considérée comme une sorte d'exercice qui vise à prouver le bien-fondé des thèses¹⁶ que Cailhava avait déjà avancées dans son ouvrage *L'Art de la comédie*, et notamment à exposer sa position face à Aristophane et son refus de la « comédie politique » :

Depuis la Révolution, un chapitre essentiel manque à mon art de la Comédie, celui du but politique. En décomposant Aristophane, le seul modèle dans ce genre, en méditant ses pièces j'ai senti combien il serait funeste que nos poètes comiques vissent un *but politique* au-delà du *but moral*.¹⁷

- 8 Les motifs de ce rejet sont tout d'abord éthiques, liés au discrédit qui touche, à partir du XVII^e siècle, la satire *ad hominem*, défaveur accentuée de plus en plus par l'usage politique qu'on en avait fait au théâtre pendant les décennies révolutionnaires. Pour certains auteurs, les pièces d'actualité ou de circonstance surpassaient les pièces classiques par leur capacité à déclencher une conversion morale, car elles incitaient davantage les spectateurs à s'impliquer dans la fiction. Pour Cailhava, en revanche, un engagement trop direct dans le présent réduisait inévitablement l'efficacité morale d'une œuvre théâtrale. Si poursuivre un « but politique » – c'est-à-dire, pour Cailhava, faire de la propagande – est donc condamnable, il faut rejeter l'idée de théâtre comme « tribune » dont Aristophane se fait le porte-parole :

ARISTOPHANE, dans *l'enthousiasme*

Disparaissez devant moi, dramatiques pusillanimes, vous qui, tremblotants sur Pégase, craignez de lui voir déployer ses ailes, vous qui satisfaits de vous traîner dans le cercle rétréci de nos moralités de convention, n'osez-vous élever jusques à la région politique.

MERCURE

Jusques ici j'avais toujours confondu le but politique avec le but moral.

ARISTOPHANE

Quelle différence pour la force, pour la hardiesse, pour l'utilité publique, pour la rapidité de l'effet ! Comme il y a loin du poète, qui froidement régente quelques particuliers, à celui dont le génie commande impérieusement le bien à toute une nation !¹⁸

- 9 Ordonnant une fable exemplaire, qui ne doit pas grand-chose à l'œuvre aristophanienne, Cailhava condamne son personnage à la défaite : « l'œil [et la] sentinelle »¹⁹ des Athéniens voit finalement échouer toute tentative en faveur de la paix et décide d'abandonner sa mission politique et poétique, en donnant de nouveaux habits à sa veine comique :

ARISTOPHANE

C'en est fait ! Je respecterai la pudeur ; [...] le sel dont j'assaisonnerai mes épigrammes paraîtra sorti de la mer où la reine des amours prit naissance ; et loin de plaisanter sur les dieux, comme si je doutais de leur existence, je soutiendrai que si vous n'étiez pas, il faudrait vous supposer. Je brûle enfin de devoir quelque gloire à la comédie moderne, et j'espère le prouver dans celle que je compose ; mon héros est Plutus²⁰.

- 10 Incapable de corriger le peuple, le maniaque de la diplomatie qu'est Aristophane²¹ est ainsi corrigé par Cailhava, qui, *in nuce*, nous livre son idée du comique. La « pudeur », cette espèce de pruderie intellectuelle et d'esprit de modération, doit se substituer au ton indépendant et caustique de la satire. Ce qui reste est un « sel adouci », destiné à ne pas scandaliser, conforme au bon sens et opposé aux radicalismes, en accord avec les valeurs promues par le Directoire. Faisant de Mercure son porte-parole, prompt à punir les excès et incrédule face aux prétentions présomptueuses de son interlocuteur comique, Cailhava demande donc à la comédie nouvelle une nouvelle éducation politique : « Pourquoi au lieu d'agiter sans cesse à mon oreille la marotte diplomatique et ses grelots, ne pas m'apprendre que ma politique doit se borner à faire de bons choix ? »²². De même, et dans des termes étonnamment similaires, un article intitulé « Boniface Véridick à Polyscope, sur un projet de théâtre pour le peuple », paru dans *La Décade philosophique*, appelait à la création d'un théâtre susceptible d'encourager les

citoyens-spectateurs à réfléchir et à assumer des choix politiques plutôt que de se limiter à une participation enthousiaste, certes, mais toujours passive :

Où nos concitoyens apprendront-ils la politique, ajoutez-vous ? Mais quels sont les talents politiques nécessaires aux quatre-vingt-dix-neuf centièmes de la nation ? C'est de faire, une fois tous les ans, de bons choix d'électeurs : hé ! Qu'ils choisissent autour d'eux des hommes de bon sens, de probité, amis du gouvernement républicain, je ne leur en demande pas davantage [...] A quoi donc les théâtres sont-ils bons ? A répandre le bon goût dans les arts et la littérature, et à adoucir les mœurs. Nous devons en conserver, comme nous faisons des statuaires et des peintres, pour embellir notre pays et l'imagination de ses habitants. Nous devons encourager les uns et les autres à nous offrir des objets dignes de la majesté d'un grand peuple, et capable de lui faire aimer ses loix et sa patrie ; et en cela, mon cher Polyscope, nous sommes entièrement d'accord ; mais que notre gouvernement ne soit jamais directeur de troupe ; point de théâtres nationaux, point de *théâtre pour le peuple*.²³

11 Le théâtre politiquement engagé et participatif des premières années de la Révolution a donc désormais cédé la place à un modèle éducatif, à la fois élitiste et académique²⁴, qui définit simplement le public comme destinataire d'un message, plutôt que comme contributeur.

12 III.

Faire des théâtres des sortes de musées, les réduire à des lieux de commémorations plus que de mémoires vivantes, laisser refroidir le climat incendiaire qui aurait pu se répandre de la scène à la salle, de la salle à la rue, tel était – nous semble-t-il – le projet derrière cette dépolitisation de la comédie soutenue par Cailhava. Il nous semble aussi pertinent de mettre en évidence la relation étroite entre ce renouvellement des discours autour de la finalité morale du théâtre et le débat de 1797 à propos de la régulation des salles et de la liberté des théâtres. Dans cette petite querelle, déclenchée par Marie-Joseph Chénier contre « l'inconvénient d'une multiplicité indéfinie »²⁵, et alimentée par les idéologues de *La Décade*, on repropoait un système étonnamment proche du système classique des privilèges d'Ancien Régime : le 25 pluviôse an VI (14 février 1798) Audouin propose officiellement de mettre les spectacles sous la surveillance immédiate du Directoire exécutif et de fixer le nombre des théâtres en raison de la richesse et de la population de chaque commune²⁶. De fait, question morale et raisons politiques s'entrelacent de façon complexe, presque au point de se confondre. Ainsi, lorsqu'en 1796, le Directoire confie au citoyen Poupard-Dorfeuille la gestion exclusive, pour une durée de trente ans, du Théâtre du Luxembourg (l'actuel Odéon), il le fait à la double condition d'y établir un « théâtre national » et d'y créer « une école dramatique utile à la régénération de l'art »²⁷. Ou encore, lorsque le 17 janvier 1796, moins de dix jours après la publication de l'arrêté du 18 nivôse an IV, il prend la décision de fermer le Théâtre du Vaudeville, en raison des propos contre-révolutionnaires tenus par l'un des acteurs et du refus du public de chanter des hymnes patriotiques lors de la représentation de la pièce *Le Fermier et le propriétaire*²⁸, le gouvernement n'hésite pas à assurer, selon ses propres termes, qu'il l'a fait pour encourager « plus de rigueur et de moralité » et pour que les spectacles soient « dignes d'être fréquentés par les mères de famille »²⁹.

13 Bien que rejeté l'année suivante, le projet d'Audouin avait mobilisé plusieurs politiciens et journalistes, d'orientation réactionnaire³⁰, se battant pour transformer le théâtre en un instrument de promotion morale. La presse soutient avec enthousiasme cette campagne gouvernementale et la présente à ses lecteurs comme un retour aux origines. Toute institution républicaine, dans l'Antiquité comme dans un présent qui la réincarne, serait naturellement destinée à se constituer en « véritable école de morale et d'esprit public ». Cette campagne progouvernementale s'était engagée aussi dans une opération visant à discréditer toute forme de théâtre politique ; on s'attaqua notamment à

ces mauvaises pièces d'un jour appelées de circonstances [...], on en verra disparaître ces diableries, ces extravagances infernales qui ne servent qu'à

entretenir dans l'esprit du peuple des idées et des terreurs fanatiques, qu'à corrompre son cœur, son esprit et son goût [...]. C'est alors que chaque année, dans la belle salle de l'Odéon, on pourra couronner avec la splendeur et l'éclat convenable, l'auteur de la meilleure tragédie, de la meilleure comédie, du meilleur drame lyrique, et rappeler ainsi ces fêtes Athéniennes que nous admirons sans avoir encore pu les imiter.³¹

14 Or, avec Cailhava, cette tentative de dépolitisation du théâtre devait passer inévitablement par la volonté de le ramener à sa forme « classique ». Avec *Athènes Pacifiée*, il met en œuvre une opération de démontage critique très subtile, jouant, en héritier de la culture classique, avec le préjugé contre le rire satirique, moqueur, malin, qu'il évoque déjà dans le titre de sa comédie, connotée par une métaphore guerrière puissante. Contre quel ennemi Athènes (ou bien Paris) devrait-elle parvenir à une paix durable ? De quelle guerre s'agit-il ? Quelles armes utiliser pour la conquérir ?

15 Cailhava structure sa comédie en s'appuyant sur un réseau thématique qui renvoie immédiatement au champ sémantique de l'*agôn*. On a affaire à une forme de dramaturgie polémique où se déroulent de véritables scènes de combat (Aristophane *vs* Mercure ; Prazagora *vs* Blépyrus ; les prêtres *vs* Plutus). Dans cet espace agonistique, Cailhava nous propose une lecture parodique du théâtre-tribune, inspiré du forum attique, et où l'on ressent aussi un écho de la tribune révolutionnaire. En particulier, à l'acte II, où se prépare l'Assemblée des femmes, Lysistrata et Prazagora demandent, chacune à leur tour, la « couronne des orateurs » ; s'emparant de la tribune, elles récitent leur discours à l'assemblée. Sans rentrer dans l'analyse linguistique détaillée de ces discours, ornés de fleurs de rhétorique et rythmés par des vocables obsédants et des figures de style dont la fonction poétique tend à effacer le contenu sémantique, Cailhava semble également vouloir contrefaire le corps de l'orateur, sa rhétorique gestuelle, dont celle de Mirabeau était probablement le parangon (voir Fig. 1) :

LISISTRATA, *toujours d'un ton affecté*.

Moi je la prends [la parole] ; ce banc de pierre me sert de tribune ; j'élève mon bras à la hauteur de mon épaule ; je sépare mes doigts avec grâce ; je pince mes lèvres comme *Cratinès*, ce beau parleur, dont les cheveux sont ajustés au ciseau, et je commence.³²

16 L'auteur vise nettement l'éloquence révolutionnaire. Cailhava dénonce cette « époque d'inflation discursive [...], manifestation d'une ébullition intellectuelle »³³, où le politique se mêle avec le séduisant art de plaire et de persuader qu'était la rhétorique dépourvue de son but moral.



Fig. 1. N. Le Mire, *Honoré Riquetti Mirabeau, député de la sénéchaussée d'Aix à l'Assemblée nationale en 1789, mort le 3 avril 1791* (1791), détail, Paris, chez Guyot, (source : Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84113369>).

17 Cailhava dénonce l'inconsistance de ces mots qui ne se traduisent pas en action ; les deux plans des deux femmes pour mettre fin à la guerre échouent. À la proposition de Lysistrata de promouvoir une grève sexuelle, répondent seulement les « voix rauques et cassées » des vieilles qui prêtent serment, alors que les jeunes filles, pour qui le sacrifice serait trop pénible, s'éloignent petit à petit de l'assemblée, sans attirer l'attention, doucement. Le projet de Prazagora, qui veut qu'aux femmes soit confié le gouvernement de la cité par acclamation populaire, est vite démonté par le témoignage mortifiant de son mari, Blépyrus, qui transforme le débat public de la *polis* en un jeu de force et de

domination dans l'espace restreint de l'*oïkos*. Avec son *Athènes pacifiée*, Cailhava illustre la leçon de Rousseau pour qui le théâtre serait l'espace où des factions rivales s'engagent dans une guerre civile constante, menaçant d'effacer ce contrat social, sur lequel doivent se fonder les sociétés modernes. Le théâtre, considéré comme espace de la polémique militante, manque son but : Aristophane n'arrive point à « corriger le peuple » et ses tentatives de s'adresser à lui n'aboutissent enfin qu'à faire de la scène « une fourmilière d'orateurs se disputant l'avantage de dominer » :

MERCURE

Eh bien ! que pense le *Diplomane-Aristophane* de cette assemblée, où mon indignation ne m'a pas permis de rester ? Que pense-t-il de cette nuée, ou plutôt de cette fourmilière d'orateurs se disputant l'avantage de dominer ; confondant l'éloquence avec la loquacité, se faisant une guerre d'injures, d'épigrammes, et laissant surtout dans l'oubli le plus profond, le comique par excellence, son ouvrage, et le but qu'il s'y proposait ?³⁴

- 18 Cet espace délibératif qu'était la scène polémique, serait donc pour Cailhava la cause de la décadence « libertaire » menant d'un côté à la rupture du principe de *sociabilité* et à l'atomisation du sujet, de l'autre, à la perte définitive d'efficacité du discours politique. Il ne faut pas oublier que le véritable but de Cailhava – c'est notre hypothèse – serait de proposer une nouvelle éducation politique par le biais de sa comédie et que la « fourmilière » qu'il évoque dans sa fiction correspondrait à une vision plus générale et, sûrement partagée, de la vie théâtrale à l'époque du Directoire. Il suffit de feuilleter les actualités du théâtre pour avoir un témoignage de ces sentiments partagés. Voici ce qu'on lit, par exemple, dans les pages de *La Décade philosophique* :

Je dis qu'elle [la liberté des théâtres] a entraîné des maux politiques. Tout le monde sait que les spectacles, pendant les divisions intestines, deviennent de petits rassemblements, des espèces de clubs ; que chaque théâtre adopte bientôt un parti ; qu'il a en conséquence ses principes, ses auteurs, ses spectateurs ; et qu'ils sont ainsi de petits foyers de guerre civile, d'autant plus difficiles à éteindre qu'ils sont plus nombreux et plus disséminés. Mais j'ajoute qu'ils ont détérioré l'art en lui-même. Du moment où les théâtres se sont multipliés, et qu'à la rivalité d'intérêt ils ont pu joindre la rivalité d'opinions politiques, les artistes ou directeurs du parti triomphant, n'ont pas manqué d'attirer sur ceux du parti contraire, les délations, les censures, les interdictions, et même les détentions.³⁵

- 19 On a vu que le portrait de l'auteur comique, souvent peu flatteur, à l'image de celui que Cailhava propose dans *Athènes Pacifiée*, suit les variations des différents horizons esthétiques qui y sont impliqués. À la lecture politique d'Aristophane – selon Lemerrier –, qui voit dans la satire l'assurance de la liberté démocratique contre les tyrans usurpateurs, se superpose une lecture allégorique, celle de l'Aristophane du « pacifisme réactionnaire »³⁶ qui prône le retour à un état antérieur. Pour ce qui concerne notre étude, ce flottement se charge d'un sens supplémentaire car la question de la réactualisation de la figure d'Aristophane doit être mise en relation avec un usage symbolique plus général de la référence à l'Antiquité pour relater une histoire en train de se faire. Pour le dire autrement, l'analyse des différentes réceptions de la figure d'Aristophane, pendant les premières années de la Révolution et sous le Directoire, permet de clarifier l'évolution de plusieurs types d'appropriation ou d'adaptation de l'Antiquité et de faire émerger, en définitive, une distinction fondamentale entre les théâtres des deux périodes. Nous mettons ainsi en perspective deux réflexions, toutes deux axées sur le processus de réactualisation de la comédie aristophanienne, la première confiée par Camille Desmoulins aux pages du *Vieux Cordelier* :

Lis Aristophane, qui faisait [*sic*] des comédies, il y a trois mille ans, et tu seras étonné de l'étrange ressemblance d'Athènes et de la France démocrates. Tu y trouveras un Père Duchesne, comme à Paris, les bonnets rouges, les ci-devant, les orateurs, les magistrats, les motions et les séances absolument comme les nôtres ; tu y trouveras les principaux personnages du jour ; en un mot, une antiquité de trois mille ans dont nous sommes contemporains.³⁷

20 La seconde, prononcée par Pierre-Clément de Laussat, député du Conseil des Anciens, en 1798, s'oppose aux propositions qui visaient à limiter la liberté des théâtres, comme nous l'avons vu :

Parce qu'un citoyen est momentanément législateur ou directeur ou administrateur ou juge, il ne faut pas lui laisser oublier un seul instant sa qualité de concitoyen de ses concitoyens et d'égal de la multitude de ses égaux. Je veux personnellement ne pas pouvoir faire servir mon mandat à des injustices, ma médaille à des privilèges, mon manteau de pourpre à ma fatuité, sans qu'un Aristophane ait le droit de corriger le représentant par un peu de confusion et de venger le souverain par un peu de rire. Sinon, quelle ressource resterait-il contre les Cléon modernes ?³⁸

21 Si la première atteste un discours *actualisant*, qui procède à un va-et-vient entre un passé mythifié et le présent de l'histoire contemporaine, la seconde s'apparente, avec plus de netteté, à un discours *historicisant*, soumis à un processus dépersonnalisant d'universalisation et de simplification. Or, dans ce dernier cas, la référence à l'antique se formalise, se refroidit, tombe une fois encore dans le domaine de l'imitation, au lieu de s'appliquer dans l'immédiateté de la représentation. À moins, peut-être, qu'on ne reconnaisse dans ces différentes gradations de température, toute la distance entre ces pièces de circonstance et les « comédies historiques » ? Entre un rire révolutionnaire et un rire conservateur³⁹ ? Cailhava ne nous laisse aucun doute, la dimension « agonistique » de la comédie d'Aristophane doit céder la place à la voie de l'édification morale ; au lieu d'identifier sa cible, le poète doit s'attacher à montrer la qualité allégorisante de la fiction. Et pourtant, Cailhava laisse échapper une allusion à la réalité, la seule qui enracine le texte dans l'histoire présente. En effet, dans l'*Épître* placée en tête de l'édition, l'auteur dédie la pièce au jeune « Agatho-partes », personnage digne d'éloges⁴⁰, derrière lequel on peut aisément deviner Bonaparte ; là où l'imagination du poète s'arrête, les *gesta* du général viennent accomplir la paix, annoncée par l'arrivée d'Agatho-partes, véritable héros hellénisé de l'Histoire de France.

Notes

1 « Arrêté du Directoire du 18 nivôse de l'an IV de la République », cité dans S. Fournier, *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, « Annexe III », p. 713.

2 Ce sont les réflexions développées par Chateaubriand dans son *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, Londres, J. Deboffe, 1797. Notamment, le chapitre 18 de la première partie propose un parallèle entre le « caractère des Athéniens et des Français ».

3 Voir A.-F. Laurens et K. Pomian (dir.), *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux 18^e et 19^e siècles*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

4 Voir T. Julian, *Un théâtre pour la nation. L'histoire en scène (1765-1806)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2022 ; le numéro monographique de la revue *Studi Francesi*, P. Frantz, P. Perazzolo, F. Piva (dir.), *La Révolution sur scène*, LVII, 169, 2013 ; Ph. Bourdin, « Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution », dans J.-C. Martin (dir.), *La Révolution à l'œuvre : Perspectives actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 269-292.

5 Voir M. Fazio, P. Frantz et V. De Santis (dir.), *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, « Introduction », p. 8. Les cas le plus évident est celui de Voltaire, qui remplace le romanesque, typique des tragédies du début du siècle, par une attention forte et nouvelle aux thèmes politiques.

6 Ibidem.

7 *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de l'Assemblée législative et de la Convention*, éd. J. Boulad-Ayoub et M. Grenon, Paris, Harmattan, 1997, t. II, p. 191 cité par M. Nadeau, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », dans *Annales historiques de la Révolution française*, CCCXXVII, 1, 2002, p. 3.

8 J.-F. Cailhava de l'Estandoux, *Les Ménechmes grecs, comédie en 4 actes, précédée d'un prologue*, Paris, Boulard, 1791, p. VI.

9 A. Duval, *Réflexions sur l'art de la comédie*, Paris, Ladvoat, 1820. Pour plus de détails concernant l'idée de comique « classique » dans l'œuvre de Duval, nous renvoyons à V. De Santis,

« Comique et comédie au début du XIX^e siècle (1799- 1820) », dans *Publifarum*, 37, 2022, p. 8-24.

10 « Une des missions fondamentales des critiques du XVIII^e siècle est de parachever, voire de perfectionner l'édifice de la dramaturgie classique [...] Quand viendra le grand bilan de La Harpe dans son *Lycée*, on verra que le XVIII^e siècle avait entre autres abouti à une sorte d'*ultra-classicisme*, qui se confond partiellement avec le néo-classicisme », M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Honoré Champion-Slatkine, 1988, p. 77-78.

11 « Aristophane est un morceau plus considérable qu'on ne peut croire. L'histoire grecque ne saurait presque s'en passer pour ce qui concerne la connaissance des Athéniens. Cela seul le rendrait respectable, quand on ne le considérerait pas comme Poète comique ; mais si l'on a encore égard à cette qualité, il est l'unique dont on puisse tirer l'idée de la comédie de son temps ; et de plus on voit que dans ses pièces il en veut souvent aux Poètes tragiques et qui pis est à l'État [sic] et aux dieux mêmes », dans P. Brumoy, « Discours sur la comédie grecque », dans Id., *Théâtre des Grecs*, Paris, Rollin Père, 1730, t. III, p. 3.

12 Dans ses travaux, Romain Piana aborde la question de la réception et des adaptations scéniques de l'œuvre aristophanienne depuis le XVIII^e siècle jusqu'au XX^e siècle, en mettant l'accent sur des mécanismes de « réactualisation » ou « recontextualisations idéologiques » de la dimension politique des textes du poète grec, qui sont également évoqués dans cet article. Pour plus de détails, voir R. Piana, *La Réception d'Aristophane en France de Palissot à Vitez, 1760-1962*, disponible au lien suivant, consulté le 05/07/2024, URL : <https://theses.hal.science/tel-02147082/>.

13 De cette réhabilitation, Louis-Népomucène Lemerrier est un animateur engagé, bien qu'isolé. Notamment avec la publication de *L'Ostracisme, ou La Comédie grecque* où Lemerrier cherche non seulement à « représenter les agitations démocratiques de la place publique d'Athènes » mais aussi à fournir un arrière-plan archéologique à la théorisation de ses « comédies historiques », identifiant l'ancienne « comédie politique » d'Aristophane comme la source d'un renouveau comique. Pour plus de détails sur l'œuvre de Lemerrier, voir V. de Santis, *Le Théâtre de Louis Lemerrier entre Lumières et romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

14 C'est ce qu'on lit sur le frontispice de l'édition imprimée, J.-F. Cailhava de l'Estandoux, *Athènes pacifiée*, Paris, Ch. Pougens, Paris, 1796, consulté le 05/07/2024, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108740x/fi.item.item>. L'intrigue d'*Athènes pacifiée* repose sur la défaite d'Aristophane et ses tentatives de ramener la paix dans la cité grecque. Au premier acte, sous la forme d'un dialogue au ton âpre, Mercure essaie de convaincre Aristophane de l'inefficacité de sa mission poétique, à savoir utiliser le théâtre comme outil d'émancipation du peuple et de résolution des conflits. Le deuxième acte est dominé par l'assemblée des femmes, parodie des différentes comédies du poète grec qui traitent ce sujet. Lysistrata et Prazagora présentent à l'assemblée leurs propositions pour le gouvernement de la ville et pour la fin de la guerre. Mais leur capacité de persuasion se heurte d'abord à l'indifférence de l'assemblée puis à l'intervention de Blépyrus, époux de Prozagora, qui, travesti en femme dans le but de discréditer les deux oratrices aux yeux de l'assemblée, fait tomber leur projet. Au troisième acte, la satire est dirigée contre les prêtres, qui prônent la guerre et craignent l'arrivée de la paix comme « le plus grand désastre ». Réunis au temple de Pallas, Aristophane et Mercure attendent l'arrivée de Plutus, qui se plaint des prêtres, « pirates avides » qui l'ont assailli et dépouillé. Après quelques tirades de Mercure sur l'opportunisme du peuple, la pièce se termine par un chœur chantant la gloire de Plutus et de Minerve, protecteurs de l'Attique.

15 Ibid., « Préface », p. IV-V.

16 Il n'est pas anodin de remarquer que Cailhava qualifie son *Athènes pacifiée* non plus de « comédie », comme pour *Les Ménechmes*, mais d'« essai » dans le genre grec, ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibid., (II, 1), p. 21.

19 Ibid., p. 24

20 Ibid., (III, 3), p. 55. Le choix de *Plutus* n'est pas anodin. L'un des deux derniers textes comiques que l'on conserve d'Aristophane, avec *L'Assemblée des femmes* (392 ou 391 av. J.-C.), le *Ploutos* (388 av. J.-C.), ne relève plus de la comédie ancienne, mais de la comédie moyenne, selon la distinction mise en place par les critiques alexandrins. Elle serait donc une forme intermédiaire du comique qui garde encore des intentions satiriques, mais où la raillerie est répandue sous une forme non plus nominative (*ad hominem*) mais allusive et allégorique. En outre, *Ploutos* fut la première traduction en français, par Anne Dacier, d'une comédie grecque dans son intégralité. Elle paraît en 1684 et, jusqu'à l'édition de Brumoy, elle fut la seule comédie connue d'Aristophane, dont on avait aussi essayé quelques adaptations sur la scène française. Voir S. Saïd, « Comédie ancienne / Comédie nouvelle », dans M. Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

21 Cailhava qualifie l'auteur grec d'« Aristophane-Diplomane » dans J.-F. Cailhava de l'Estandoux, *op. cit.*, « Préface », p. IV et ibid., (III, 3), p. 49.

22 Ibidem.

23 *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 30 mars 1796, p. 40-41.

24 C'est la thèse exposée par Philippe Bourdin, qui écrit : « Those republicans who exercised power in the name of a social and cultural order, from above, no longer dreamt, as they had in the Year II, of enlisting the “co-active force” of the *sans-culotterie* to their cause. The recent history of political plays had shown them how ideologically fragile or fickle they were. The educational model now proposed to that mass entity designated by the word “people”, a people no longer sovereign but in need of being civilized, derived from an enlightened utopia that was both elitist and deliberately academic », Ph. Bourdin, « Drama Societies in the French Revolution : From Jacobin Enthusiasts to Royalist Amateurs », dans *French History*, XXII, 1, 2008, p. 3-27, p. 20.

25 M.-J. Chénier, *Motion d'ordre sur les théâtres* [séance du 26 brumaire an VI au Conseil des Cinq-Cents], dans Id., *Œuvres de M. J. Chénier*, Paris, Guillaume, 1826, t. V, p. 409 et sq.

26 *Rapport fait par P.-J. Audouin sur les théâtres* [Séance du 25 pluviôse an VI], cité par J. Ruffier-Méray, « Le théâtre en révolution. Jeux et enjeux juridiques et politiques 1789-1799 », dans *Journal of interdisciplinary history of ideas*, VI, 11, 2017, p. 1-83, p. 20-21.

27 A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, Paris, Imprimerie nationale, 1910-1917, t. IV, p. 80, n. 1.

28 Pour une description plus détaillée de la soirée, on renvoie à O. Krakovitch, « La foule des théâtres parisiens sous le Directoire, ou de la difficulté de gérer l'opinion publique », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, XVII, 2, 1998, « Les Foules au XIX^e siècle », p. 21-41, p. 27.

29 N. Guibert et J. Razgonnikoff, *Le Journal de la Comédie-Française, 1787-1799*, Antony, Empreintes, 1989, p. 274.

30 Voir M. Biard, « Thalie et Melpomène face à leurs juges. La critique théâtrale sous le Directoire », dans Ph. Bourdin et B. Gainot, *La République directoriale*, Clermont-Ferrand, Société des études robespierristes, 1998, p. 663-678.

31 *Journal de Paris*, 18 mars 1798, p. 4-8.

32 J.-F. Cailhava de l'Estandoux, *op. cit.*, (II, 4), p. 27.

33 Voir I. Durand-Le Guern, *Le Roman de la Révolution. L'écriture romanesque des révolutions de Victor Hugo à George Orwell*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, « Le discours de la révolution : rhétoriques révolutionnaires », consulté le 05/07/2024, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pur.52714>.

34 J.-F. Cailhava de l'Estandoux, *op. cit.*, (III, 3), p. 49.

35 *La Décade philosophique*, juin 1797, p. 296-299. L'article est signé par L. C., c'est-à-dire Ange-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière.

36 Cette expression a été créée pour définir la pensée d'Isocrate, mais elle nous semble s'adapter de façon pertinente à Aristophane. Pour d'autres éléments d'interprétation, on renvoie à Isocrate, *Discours*, t. III, *Sur la paix – Aréopagitique – Sur l'échange*, éd. et tr. fr. G. Mathieu, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 2-5.

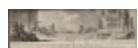
37 C. Desmoulins, « Le Pour et le Contre ou conversation de deux vieux Cordeliers », dans *Le Vieux Cordelier*, 7, quintidi pluviôse an II, cité dans Id., *Le Vieux Cordelier*, éd. M. Matton aîné, Paris, Ébrard, 1834, p. 220-221. C'est nous qui soulignons.

38 P.-Cl. de Laussat, *Opinion de P.-C. Laussat, sur la résolution du 8 floréal an 6, relative aux théâtres* [Séance du 11 prairial an 6 au Conseil des Anciens], Paris, Imprimerie nationale, 1798, p. 15-17, c'est nous qui soulignons.

39 Nous proposons ici la même distinction avancée par P. Frantz dans « Rire et théâtre carnavalesque pendant la Révolution », dans *Dix-huitième siècle*, 32, 2000, « Le Rire », p. 291-306, p. 292 : « Dans son analyse du rire sur la scène française, Félix Gaiffe distingue un rire conservateur et un rire révolutionnaire. Le premier, comme celui qu'excitait Aristophane chez les Grecs, encourage chez les spectateurs, “la paresse de l'esprit et de la volonté”. Le comique révolutionnaire, “qui s'exerce aux dépens des institutions et des habitudes existantes”, “satisfait la malignité du public, son esprit satirique, mais non point le besoin de stabilité et de confiance que celui-ci apporte dans une salle de théâtre où il vient se distraire”. Il serait évidemment tentant de reprendre cette analyse et d'en reporter les catégories pour distinguer deux sortes de comédie dans le répertoire de la Révolution ; les unes, relevant de la tradition des comédies d'Ancien Régime, divertissantes, innocentes et anodines, ou conservatrices dans l'esprit des *Philosophes* de Palissot, les autres, jouant sur la satire sociale à la manière de *L'Île des esclaves* ou du *Mariage de Figaro* ».

40 « À toi qui réalises dans moins d'un an, plus de merveilles que l'imagination la plus fertile, la plus exagérée n'en saurait prêter à la vie entière d'un héros fabuleux », J.-F. Cailhava de l'Estandoux, *op. cit.*, p. III et *ibid.*, (II, 7), p. 40.

Table des illustrations



Légende Fig. 1. N. Le Mire, Honoré Riquetti Mirabeau, député de la sénéchaussée d'Aix à l'Assemblée nationale en 1789, mort le 3 avril

	1791 (1791), détail, Paris, chez Guyot, (source : Gallica, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84113369).
URL	http://journals.openedition.org/rief/docannexe/image/13330/img-1.jpg
Fichier	image/jpeg, 174k

Pour citer cet article

Référence électronique

Ilaria Lepore, « « Quelle ressource resterait-il contre les Cléon modernes ? » Athènes comme paradigme du rire conservateur sous le Directoire », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 14 | 2024, mis en ligne le 15 novembre 2024, consulté le 17 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rief/13330> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12oza>

Auteur

Ilaria Lepore

Articles du même auteur

Le Momus Fabuliste, ou les Noces de Vulcain de Louis Fuzelier : le pouvoir de la dérision [Texte intégral]

Louis Fuzelier's Momus Fabuliste or the power of derision

Paru dans *Revue italienne d'études françaises*, 10 | 2020

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.