

*L'évacuation du tragique dans le « fait historique »
révolutionnaire : le cas d'Agricol Viala, ou le jeune
héros de la Durance (1794)*

François Lévy

Comment et pourquoi continuer d'écrire des tragédies quand le genre semble avoir débordé de son cadre strictement théâtral pour s'emparer de la réalité quotidienne? Pendant la Révolution française, la question vire à la boutade macabre, dont on va jusqu'à se disputer la paternité. C'est Ducis, semble-t-il, qui s'exclama le premier dans une lettre à Vallier rédigée en pleine Terreur :

Que me parles-tu, Vallier, de m'occuper à faire des tragédies? La tragédie court les rues. Si je mets le pied hors de chez moi, j'ai du sang jusqu'à la cheville. J'ai beau secouer en rentrant la poussière de mes souliers, je me dis comme Macbeth : *Ce sang ne s'effacera pas*. Adieu donc la tragédie! J'ai vu trop d'Atrées en sabots, pour oser jamais en mettre sur la scène¹.

La formule fit mouche. Elle eut tant de succès qu'on finit bientôt par ne plus savoir de qui elle était, et qu'on l'attribua à d'autres auteurs, comme Chamfort ou Lemierre². Sa force tient sans doute à la monstrueuse inver-

¹ Jean-François Ducis, lettre à Vallier [s. d], *Œuvres posthumes*, Paris, Nepveu, 1826, p. 324. Cité par Michel Delon dans son édition de *L'Émigré* de Sénac de Meilhan, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, p. 452-453.

² Pour l'attribution de l'expression à Lemierre, voir Michel Delon, *ibid.* Pour son attribution à Chamfort, voir *Le Journal de Paris* du 18 mars 1795, cité dans le cinquième tome des *Œuvres complètes de Chamfort*, éd. Pierre René Auguis, Paris, Chaumerot Jeune, 1825, p. 340-341.

sion qu'elle suggère : en descendant de la scène à la rue, la tragédie, genre noble et édifiant par excellence, s'est laissé contaminer par la populace. Son personnel n'est plus constitué de figures de haut rang basculant du bonheur dans le malheur après avoir commis une faute, mais d'enragés en sabots qui, par un coup de force de l'Histoire, se sont emparés de la dignité mythologique d'Atrée. Et, selon Ducis, la monstruosité transgressive de ce spectacle a pour conséquence une évacuation immédiate du tragique théâtral, frappé à la fois d'obsolescence et d'une forme inédite d'obscénité spéculaire. Au-delà du bon mot, on peut être frappé par la constance avec laquelle les observateurs du temps, qu'ils fussent ou non dramaturges, eurent recours à la notion de *tragique* et au genre de la tragédie comme moyen de lire et de penser les événements en cours. Si la tragédie est associée par Ducis au sang répandu par la Terreur, c'est dans une autre perspective que, dès 1790, Edmund Burke recourait déjà à l'idée d'un spectacle tragique de l'Histoire. Bouleversé par les journées d'octobre 1789, Burke se demande pourquoi il est si ému et formule aussitôt une longue et passionnante réponse :

Par cette raison toute simple, parce qu'il est naturel que je le sois ; parce qu'il est dans notre nature d'éprouver une mélancolie profonde, au spectacle de l'instabilité du bonheur et de l'incertitude effrayante de la grandeur humaine ; parce que, dans ces émotions naturelles, nous recevons de grandes leçons ; parce que dans des événements comme ceux-là, nos passions instruisent notre raison ; parce que, lorsque les rois sont ainsi précipités du haut de leur trône par le directeur suprême de ce grand drame, et qu'on les expose à devenir l'objet des insultes de la populace et de la pitié des honnêtes gens, ces désastres font au moral la même impression que les miracles au physique. Ces alarmes nous conduisent à réfléchir ; nos esprits, comme on l'a observé depuis longtemps, sont purifiés par la terreur et par la pitié ; notre faible et imprévoyant orgueil est humilié à la vue des œuvres d'une sagesse mystérieuse. Si un tel spectacle m'eût été représenté au théâtre, des larmes auraient coulé de mes yeux ; je serais en vérité bien honteux de découvrir en moi ces émotions superficielles et théâtrales pour des malheurs imaginaires, tandis que je pourrais me réjouir de ceux qui ne sont que trop réels. Si j'avais un esprit aussi pervers, je ne voudrais jamais me risquer à montrer mon visage à aucune tragédie³.

La chute de Louis XVI est en effet un magnifique sujet de tragédie, si l'on considère le genre dans la perspective de Burke, finalement beaucoup plus datée et « Ancien Régime » que celle qu'adopte Ducis en associant le spec-

³ Edmund Burke, *Réflexions sur la Révolution de France*, éd. J.- A. A***, Paris, Égron, 1823, p. 145-146.

tacle tragique au spectaculaire et au sanglant. La chute des Grands de ce monde orchestrée par le « directeur suprême de ce grand drame », qui a valeur d'*exemplum* et suscite en nous terreur et pitié, voilà une conception qui reste assez proche de la tradition aristotélicienne et horatienne. Mais pour Burke comme pour Ducis, l'Histoire a soudainement rendu le genre impossible, voire scandaleux. Car la tragédie provoque en nous des émotions esthétiques que l'on ne peut éprouver qu'au théâtre. Ce même spectacle transposé dans la réalité ne peut plus susciter de plaisir, l'émotion devient réelle, édifiante, certes, mais insupportable et rend, par contrecoup, dérisoires « ces émotions superficielles et théâtrales provoquées par des malheurs imaginaires ». Cela signifie-t-il que pour représenter ces événements immédiatement contemporains, les dramaturges de l'époque révolutionnaire ont dû les débarrasser de leur dimension potentiellement tragique et privilégier d'autres ressorts dramatiques, pour provoquer d'autres émotions? En d'autres termes, que devient ce matériau historique immédiat, perçu comme tragique, une fois réinvesti par la scène théâtrale?

LE « FAIT HISTORIQUE »

On le sait, le théâtre de la période révolutionnaire fut massivement un théâtre de divertissement. Mais on sait aussi qu'à côté des bergeries qu'évoque Chateaubriand⁴, le répertoire révolutionnaire a accordé une place importante à l'actualité la plus brûlante. Ce lien entre la scène théâtrale et l'histoire immédiate a fait l'objet de nombreuses études qui insistent notamment sur la dimension à la fois informative et pédagogique de ces œuvres⁵. Pierre Frantz observe ainsi dans un récent article que, « dans une période parcourue de rumeurs insensées, de nouvelles d'une exceptionnelle gravité, marquée par les spectacles de la mort, de la violence politique ou militaire, le théâtre est venu proposer des scénarii, des images, des explications, qui accompagnent la presse et les discours et qui répondaient, sans doute, au besoin d'imaginer ce qui se passait⁶ ». Cet investissement du réel par la fiction théâtrale fut favorisé par un certain nombre de décisions politiques,

⁴ Voir François-René de Chateaubriand : « Tandis que la tragédie rougissait les rues, la bergerie florissait au théâtre. » *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier, 1989, I, p. 479.

⁵ Voir notamment Suzanne Jean Berard, « Une curiosité du théâtre à l'époque de la révolution, les "faits historiques et patriotiques" », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3. Jahrgang 1979, Heft 3-4, p. 250-277 ; Pierre Frantz, « Entre journal et épopée : le théâtre d'actualité de la Révolution », *Studi francesi*, n° 169, 2013, p. 18-26.

⁶ Pierre Frantz, art. cité, p. 19.

à commencer par la loi Le Chapelier du 13 janvier 1791, qui autorisait quiconque à ouvrir une salle de théâtre en se déclarant auprès de la municipalité concernée. Très rapidement, les autorités révolutionnaires ont compris qu'ils pourraient tirer profit du phénomène, en faisant notamment de la scène libérée des contraintes de l'Ancien Régime une école du citoyen, et un lieu de propagande. La politique théâtrale de l'an II fut à cet égard décisive : le 20 novembre 1793, la *Feuille de salut public* réclame le bannissement du répertoire d'Ancien Régime au profit d'un théâtre vertueux nourri de patriotisme républicain⁷ :

La marche révolutionnaire déjà devenue plus rapide, depuis que l'intrigue et la perfidie n'entravent plus les opérations de nos législateurs, le seroit encore davantage si, comme dans les fêtes nationales, le citoyen voyoit tous les jours, sur le théâtre, les brillantes époques de la révolution retracées avec une énergie patriotique ; si les spectacles qui ont tant d'influence sur les mœurs publiques lui offraient les traits d'héroïsme qu'enfantent l'amour de la liberté et la touchante image des vertus républicaines. Législateurs, magistrats du peuple, vous qui devez diriger l'esprit public, je vous présente un mobile puissant, sachez l'employer⁸ !

De fait, sous la Terreur, la politisation des spectacles fut à la fois encouragée, surveillée et encadrée par le Comité de Salut Public⁹. Mais la mise en scène des « brillantes époques de la Révolution » n'avait pas attendu la République et la Terreur pour connaître les honneurs de la scène.

Dès le début de la période révolutionnaire, les allusions plus ou moins marquées à l'actualité ont concerné la plupart des genres, de la tragédie jouée sur la scène du Théâtre National aux diverses formes de théâtre populaire qui régnaient sur le Boulevard. Un genre, cependant, s'est spécialisé dans la transposition de l'actualité perçue comme historique, le « fait historique », qui a pu recevoir au gré des œuvres d'autres dénominations comme « anecdote historique », « tableau patriotique », voire pour les plus recherchées « sans-culottide dramatique » ou « pièce héroï-nationale ». Il s'agit d'ailleurs moins d'un genre que d'un certain type de sujets, centré sur l'actualité, qui contamine une pluralité de genres déjà existants¹⁰. Certains « faits historiques » mettent en scène

⁷ Extrait de *La Feuille de salut public*, cité dans *Le Journal des Spectacles*, n° 141 (20 novembre 1793), p. 1119-1120.

⁸ *Le Journal des Spectacles*, *ibid.*

⁹ Voir Philippe Bourdin, « Au théâtre sous la Terreur », dans *Visages de la Terreur*, sous la dir. de Michel Biard et Hervé Leuwers, Paris, Armand Colin, 2014, p. 123-139.

¹⁰ Ainsi, parmi les nombreuses œuvres ayant pour sujet la prise de Toulon par les troupes républicaines, on compte deux opéras esthétiquement fort proches l'un de l'autre, mais

un événement précis comme une victoire militaire (la prise de Toulon), la prise de la Bastille¹¹, ou encore les hauts faits d'un héros de la Révolution (Agricol Viala, Marat, Joseph Bara). D'autres présentent des fictions exemplaires qui se jouent dans le cadre de la société révolutionnée. Dans les deux cas, les pièces entretiennent avec le registre tragique une relation complexe, entre la récupération et la mise à distance, voire l'évacuation pure et simple.



Jacques-Louis David, *La Mort du jeune Bara* [1794].

CONSTRUIRE UN MYTHE

La mise en fiction de l'événement relève en effet davantage de la célébration de la geste révolutionnaire que de la mise en perspective du destin tragique d'un individu ou d'une communauté. La dimension épique du « fait historique » peut reposer sur l'action de la collectivité ou d'un citoyen exemplaire. L'ensemble des pièces écrites sur les deux jeunes martyrs révolutionnaires que furent Joseph Bara et Agricol Viala ont pleinement contribué à les

dont l'un seulement est un « fait historique » (*Toulon soumis* d'Antoine Fabre d'Olivet et Jean-Baptiste Rochefort).

¹¹ Paola Perazzolo, « La dramatisation de la prise de la Bastille pendant la Révolution : représentations et révisions », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367, janvier-mars 2012, p. 49-68.

constituer en mythes indépendamment de tout souci de vérité historique¹². Pendant la Terreur, le « fait historique » sert souvent de complément illustré et dramatisé aux journaux républicains qui célèbrent les actes exemplaires de divers citoyens. Dans l'une des pièces consacrées à Joseph Bara, la première scène présente un tableau de la famille qui a accueilli le jeune homme en pleine guerre vendéenne. La mère et la fille raccommoient des habits donnés par les citoyens tandis que Gilbert, le père de famille, « tient des journaux » et s'emporte : « Bien des gens font tous ces dons-là pour se faire remarquer ; mais s'ils lisoient ce journal-ci ; s'ils recueilloient, comme je l'ai fait, tous les traits d'héroïsme de nos braves soldats, ils voudroient donner tout leur bien pour l'armée, ou leur âme seroit morte à tous sentiment¹³. » La pièce sera ensuite l'illustration de l'un de ces faits héroïques rapportés par des journaux comme le *Recueil des actions héroïques et critiques des républicains français*, les *Annales du civisme et de la vertu* ou encore *Le Journal des Hommes libres*. La fable historique est une première fois mise en forme, avant d'être mise en scène. Mais dans le cas de Joseph Bara, c'est à la Convention Nationale, et à partir d'un témoignage, que s'est construite la légende du jeune héros mort pour la République : le 25 frimaire an II (15 décembre 1793), Barère lit publiquement une lettre de l'adjudant-général Desmarres demandant à la Convention de venir en aide à la famille de Bara qui s'était illustré par sa bravoure en Vendée et venait de mourir à l'âge de treize ans :

J'implore ta justice, citoyen ministre, et celle de la Convention pour la famille de Joseph Barra : trop jeune pour entrer dans les troupes de la République, mais brûlant de la servir, cet enfant m'a accompagné depuis l'année dernière, monté et équipé en hussard : toute l'armée a vu avec étonnement un enfant de treize ans affronter tous les dangers, charger toujours à la tête de la cavalerie ; elle a vu, une fois, ce faible bras terrasser et amener deux brigands qui avaient osé l'attaquer. Ce généreux enfant, entouré hier par les brigands, a mieux aimé périr que de se rendre et leur livrer deux chevaux qu'il conduisait. Aussi vertueux que courageux, se bornant à sa nourriture et à son habillement, il faisait passer à sa mère tout ce qu'il pouvait se procurer¹⁴.

¹² Sur l'écart entre le mythe et l'Histoire, voir notamment Léon Duvauchel, « Joseph Bara : son histoire et sa légende », *Revue littéraire et artistique*, n° 4, 1881, p. 431-436 ; Gustave Bord, « Deux légendes républicaines : Bara et Viala », *Revue des questions historiques*, n° 32, 1882, p. 233-257.

¹³ *La Mort du jeune Barra, ou Une Journée de la Vendée*, drame historique en un acte, par le Citoyen Briois, présenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Républicain, le 15 floréal, l'an second de la République [4 mai 1794], Paris, Barba, scène 1, p. 5.

¹⁴ « Lettre du citoyen Desmarres, commandant de la division de Bressuire, de Cholet, le 18 frimaire », *Gazette nationale, ou le Moniteur universel*, 27 frimaire an II (17 décembre 1793), p. 351.

Deux jours plus tard, l'héroïsme de Bara est relaté dans les *Annales du Civisme et de la Vertu*, et le 8 nivôse (30 décembre 1793), Robespierre prononce un discours à la Convention dans lequel il demande que « les honneurs du Panthéon » soient décernés au héros de treize ans, qui est à ses yeux le « plus parfait modèle pour exciter dans les jeunes cœurs l'amour de la gloire, de la Patrie et de la vertu, et pour préparer les prodiges qu'opérera la génération naissante ». En quelques jours, on passe donc du témoignage au mythe et à l'élaboration d'un culte républicain réclamé par Robespierre qui rajoute dans son discours un trait d'héroïsme décisif, totalement absent du récit de Desmarres : « Entouré de brigands qui, d'un côté, lui présentaient la mort, et de l'autre lui demandaient de crier vive le roi ! il est mort en criant vive la République¹⁵ ! »

Le cadrage idéologique opéré en amont par les discours et les journaux républicains constitue la base à partir de laquelle peuvent se déployer toutes les formes de représentation susceptibles de diffuser efficacement le mythe : tableaux, chansons, hymnes, fêtes et représentations théâtrales. Les « faits historiques » consacrés aux héros morts pour la Révolution s'inscrivent ainsi dans un ensemble de célébrations beaucoup plus vaste. Joseph Bara et Agricol Viala, autre héros mort à treize ans pour la République, vont faire l'objet de nombreuses fêtes en l'an II, de représentations picturales (de David notamment pour Bara), et figurent ensemble dans le *Chant du départ* de Marie-Joseph Chénier et Étienne Méhul¹⁶. Tous deux ont nourri plusieurs « faits historiques » représentés dans divers théâtres parisiens¹⁷. Dans les deux cas, le tragique est à la fois sous-jacent et euphémisé au profit de l'épique.

¹⁵ *Le Moniteur universel*, 10 nivôse an II (30 décembre 1793), p. 403.

¹⁶ Voir notamment Raymonde Monnier, « Le culte de Bara en l'an II », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 241, 1982, p. 321-337, et Michel Vovelle, « Agricol Viala, ou le héros malheureux », *ibid.*, p. 345-364.

¹⁷ Sur Joseph Bara, *La Mort du jeune Bara, ou une journée de la Vendée* par le Citoyen Briois, drame historique en un acte, Théâtre de la République, 15 floréal an II ; Guillaume Levrier de Champ-Rion et André Grétry, *Joseph Barra*, acte historique en prose, Opéra-Comique, 17 prairial an II ; Pierre-Auguste Léger et Louis-Emmanuel Jadin, *L'Apothéose du jeune Bara*, tableau patriotique en un acte, Théâtre Feydeau, 17 prairial an II ; sur Agricol Viala, François-Xavier Audoin et Bernardo Porta, *Agricole Viala, ou le Héros de treize ans*, anecdote patriotique avec ariettes, Opéra-Comique, 13 messidor an II ; Louis Philippon et Louis-Emmanuel Jadin, *Agricol Viala, ou le Jeune héros de la Durance*, fait historique et patriotique, acte en prose mêlé de chant, Théâtre de Amis de la Partie, 13 messidor an II.

AGRICOL VIALA, OU LE JEUNE HÉROS DE LA DURANCE

Comment représenter la mort d'un garçon de treize ans de manière à encourager l'héroïsme et le sacrifice de soi chez les jeunes gens? Comment faire d'un événement funeste et hautement pathétique un drame euphorique qui déjoue le tragique attendu? Le « fait historique » intitulé *Agricol Viala, ou le Jeune héros de la Durance*, créé au Théâtre des Amis de la Patrie le 13 messidor an II [1^{er} juillet 1794] apporte à ces questions une réponse très représentative de la façon dont le genre emprunte à la tragédie tout en se gardant de basculer dans le tragique.

Cette pièce écrite par Louis Philippon et mise en musique par Louis-Emmanuel Jadin est constituée d'un acte en prose mêlé de chants. Elle présente une série de tableaux qui ont pour principale fonction de préparer la mort de Viala et d'élever ce jeune citoyen anonyme au rang de héros martyr. Cette promotion héroïque est l'une des principales caractéristiques du genre, qui renouvelle le personnel des personnages de haut rang des anciennes tragédies. Le héros moderne et presque anonyme est ainsi élevé à la dignité de personnage tragique¹⁸.



Viala, en-tête de lettre, [Paris], [s. n.], [1795].

¹⁸ Voir sur ce point le commentaire du *Journal de Paris* du 21 prairial an II (p. 2121-2122) : « Les héros de l'antiquité ont été longtemps à nos yeux des êtres gigantesques que nous admirions sur la scène, et que nous étions loin de vouloir imiter. Depuis la Révolution,

Le premier tableau est centré sur la question de la concurrence entre deux amours que le jeune homme ne parvient pas à concilier : l'amour qu'il voue à sa mère, et celui qu'il porte à la Patrie, confondue avec la République. L'exposition de la pièce s'appuie ainsi sur l'une des matrices traditionnelles du conflit tragique, que le futur héros évoque dans son premier air en ces termes :

Ma mère me dit bien souvent :
 « Aime ton pays, mon enfant ;
 Qu'il te soit cher, plus que moi-même ».
 Cela ne se peut pas, maman ;
 Pour toi, mon amour est extrême ;
 Je ne puis que l'aimer autant.
 À ces idoles de mon âme,
 Donne, ô ciel ! un destin flatteur !
 De mes jours même romps la trame,
 Si c'est pour faire leur bonheur¹⁹ !

Il n'est pas difficile de repérer dans la mention du discours de la mère une citation variée et transposée des très célèbres vers du quatrième acte de *Polyeucte* : « Je vous aime / Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même²⁰ ». Adressés à Pauline par Polyeucte à l'approche du martyr, ces vers justifient le renoncement à soi et le sacrifice de l'individu, de ses amours privées, au nom d'une réalité et d'un amour plus hauts, qui tiennent lieu d'absolu. Or c'est à ce renoncement que le jeune Agricol Viala – et avec lui le public – doit se préparer dans la pièce qui nous intéresse, et c'est sa mère qui sera son initiatrice. Prénommée Pauline, comme l'héroïne cornélienne, elle le rejoint tandis qu'il monte la garde devant le bac qui assure le passage d'une rive à l'autre de la Durance, et après une scène touchante lui enjoint de se battre pour la République : « Ce n'est que quitter une mère pour une autre, et celle-là doit passer avant tout ; il faut abandonner tout le reste pour la défendre : car sans Patrie, il n'y a plus de famille²¹. »

leurs vertus, qui nous furent si longtemps étrangères, sont devenues les nôtres. Nous éprouvons pour nous-mêmes ces nobles sentiments si longtemps relégués sur nos théâtres ; et si nous voulons célébrer de belles actions, ce n'est plus dans l'Histoire Romaine, mais dans la nôtre que nous devons les puiser. »

¹⁹ Louis Philippon et Louis-Emmanuel Jadin, *Agricol Viala, ou le Jeune héros de la Durance*, Paris, Barba, an II, scène 1, p. 4.

²⁰ Pierre Corneille, *Polyeucte, Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, vol. 1, acte IV, scène 3, V. 1279-1280, p. 1031.

²¹ Louis Philippon et Louis-Emmanuel Jadin, *Agricol Viala, ou le Jeune héros de la Durance*, éd. citée, scène 2, p. 6.

Pauline est ici le personnage qui prépare son fils au martyre au nom de la République. L'hypotexte cornélien est donc à la fois repérable et tenu à distance : aucune tension, aucun conflit de valeurs ou de croyances n'existe entre les deux personnages dont la relation n'est plus conjugale ou amoureuse, mais filiale. Mais à l'arrière-plan, c'est bien le modèle de la tragédie chrétienne que le dramaturge convoque.

Le tableau qui suit présente une sorte de baptême républicain dans lequel on peut voir un rituel préparant au sacrifice. L'action a lieu le jour du mariage de la cousine du héros, qui est désigné « premier garçon » de la noce. Les deux futurs époux vont donc, l'un après l'autre, le décorer du ruban tricolore et le coiffer du bonnet rouge, dont la valeur symbolique est aussitôt soulignée par le fiancé :

Du bonnet de la Liberté
Pare ton front avec fierté,
Si jamais un tyran s'apprête
À l'avilir, à l'enlever,
Mets ta gloire à le conserver ;
Qu'il ne tombe qu'avec ta tête²².

Ce rituel d'intronisation républicaine fait passer la noce champêtre au second plan pour parer le corps du futur martyr d'attributs symboliques qui le désincarnent et euphémisent par avance ses meurtrissures. « Puissé-je te prouver que je suis digne de le porter » s'exclame Agricol Viala, dont la *préparation* semble achevée dès la fin de la scène 3. Tout peut alors s'enchaîner. Le danger représenté par les révoltés marseillais qui risquent de rôder pour s'emparer du bac afin de traverser la Durance éveille la méfiance des villageois. Après avoir longuement hésité, ils désignent le jeune garçon pour faire le guet devant le bac pendant que tous les autres festoient hors-scène. Un espion coiffé du bonnet rouge apparaît et amadoue le jeune homme en chantant avec lui l'hymne « À la Liberté ». Pendant ce temps, un acolyte détache le bac, aidé par la musique qui couvre le bruit de sa lime. Viala est catastrophé quand il s'aperçoit de la supercherie, et pour réparer sa « faute », plonge dans la Durance pour couper la corde qui guide le bac sur lequel se trouvent déjà les révoltés. Le bac est emporté par le courant, la rive des Républicains est sauvée, mais les brigands tirent sur Viala qui rejoint la terre agonisant.

Une fois encore, le tragique affleure et le modèle de la tragédie est manifestement présent puisqu'Agricol Viala lui-même affirme avoir commis une

²² *Ibid.* scène 3, p. 7.

faute qu'il veut réparer, et qui va entraîner sa mort²³. À l'arrière-plan, cette faute renvoie évidemment à l'*hamartia* qui est, dans la tradition aristotélicienne, au cœur de toute tragédie²⁴. Cependant, la faute n'a plus rien ici de tragique puisqu'elle n'est causée par aucune puissance supérieure comme les dieux ou le destin, ni par aucun choix du personnage. Elle est au contraire provoquée par la pire des trahisures aux yeux du public de l'an II : un espion qui revêt le bonnet rouge pour abuser l'innocence, et qui chante un hymne républicain pour couvrir un acte contre-révolutionnaire. Cette faute ne s'inscrit donc plus dans le cadre d'un conflit entre deux croyances, ou entre deux systèmes de valeurs équivalents entre lesquels le héros serait tiraillé, ou face auxquels il devrait opérer un choix. Le « fait historique » (et plus généralement le théâtre révolutionnaire) est beaucoup trop idéologique et didactique pour accepter cette forme de tragique, et s'il convoque volontiers des références à la tragédie d'Ancien Régime, c'est sans doute pour mieux signifier et théâtraliser ce refus.

Le dénouement de la pièce offre de cette évacuation un exemple spectaculaire. La scène 17 est intégralement chantée par Pauline, Agricol et un chœur de femmes. Il s'agit d'une scène de *lamento* intégralement pathétique. Le chœur annonce la retraite des rebelles tandis que la mère pleure son fils mourant. Le jeune homme meurt « *avec un grand cri* » mais heureux de s'être sacrifié pour une « cause [...] si belle²⁵ ». L'action connaît donc un dénouement tragique, amplifié par la double déploration de Pauline et du chœur qui achève la scène :

Pauline, *se précipitant sur lui* : Ô destin rigoureux !

Chœur : Il meurt ! Ô moment désastreux !

L'invocation du destin et le constat du désastre sont sans ambiguïté, c'est bien à l'esthétique et à la rhétorique tragiques que se rattache ce drame. Une dernière scène vient cependant en inverser le sens : l'aide-de-camp qui avait prévenu les villageois du danger à la scène 6 revient sur scène. C'est lui qui invite Pauline à ne plus pleurer son fils, qui est mort pour la Patrie : « Tendre et généreuse mère, songez que s'il vous est ravi, c'est dans le champ de l'honneur, et que le pays doit sa conservation au jeune héros qui vous dut

²³ « Je vais réparer ma faute, ou m'en punir. (*Il traverse rapidement l'intervalle qui le sépare de la rivière et s'y précipite.*) », *ibid.*, scène 16, p. 24.

²⁴ Voir Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.

²⁵ Louis Philippon et Louis-Emmanuel Jadin, *Agricol Viala, ou le Jeune héros de la Durance*, éd. citée, scène 17, p. 26.

le jour²⁶ ». On rappelle à Pauline qu'elle enjoignait elle-même à son fils d'aimer sa patrie plus que sa mère, et elle cède finalement :

Pauline, *essuyant ses larmes, et prenant en quelque sorte un nouvel être* :
Ah ! c'est vrai... il est mort pour la Patrie... je ne le pleure plus²⁷.

On assiste dans cette dernière scène à une forme de conversion intime : la foi républicaine affichée par Pauline dès le début de la pièce devient dramatiquement effective au moment où elle ne voit plus son fils comme un héros tragique, mais comme un héros épique, admirable, qui s'est sacrifié pour une cause supérieure. Et cette conversion ne laisse plus aucune place aux larmes. Ici encore, c'est à l'héroïne cornélienne que le motif de la conversion est emprunté. Dans la dernière scène de *Polyeucte*, Pauline se dit convertie par la mort et le sang de son mari :

Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières,
Son sang dont tes bourreaux viennent de me couvrir
M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir.
Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée,
De ce bienheureux sang tu me vois baptisée²⁸.

C'est donc assez subtilement à la tragédie cornélienne que Philippon recourt pour éviter le tragique, et inverser cette fin funeste en modèle d'héroïsme et de dévouement Républicain. Il s'agit surtout de signifier dramatiquement la conversion intérieure que suppose – et qu'impose – le sacrifice de l'individu au nom de la République. Il n'est pas étonnant que, dans cette perspective, le modèle implicitement convoqué par un système d'allusions soit celui de la tragédie chrétienne dans sa version cornélienne, ici laïcisée.

L'histoire du jeune Viala avait connu dans la réalité un dénouement bien moins glorieux, car les fédéralistes marseillais étaient parvenus à leurs fins : après avoir traversé la Durance, ils avaient achevé à coup de baïonnettes leur victime abandonnée par ses camarades sur la rive, jeté son corps à l'eau, et étaient même parvenus à conquérir Avignon. Le « fait historique » livre donc de l'histoire une version édifiante sublimant un sacrifice parfaitement vain. La réalité était d'autant plus amère que les patriotes avignonnais s'étaient

²⁶ *Ibid.*, scène 18, p. 27.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ *Polyeucte*, éd. citée, acte V, scène 5, V. 1724-1728, p. 1047.

illustrés par leur lâcheté et les fédéralistes marseillais par leur acharnement peu reluisant sur un gamin de treize ans. La discordance entre le fait réel, qui participe pleinement de ce tragique qui « court les rues », et le « fait historique », inverse la tragédie en épopée et fait mentir l'Histoire pour les besoins de la cause. Certains aspects, rapportés par les témoignages contemporains – Viala montrant volontairement son arrière-train aux fédéralistes en se déshabillant avant de plonger dans la Durance – sont évidemment laissés de côté, la pièce se contentant d'euphémiser l'acte par une didascalie très décente²⁹. Mais il est surtout remarquable que le dramaturge ait ici choisi de s'appuyer sur une tragédie cornélienne pour évacuer le tragique de l'histoire.

Ce jeu d'emprunts et de déplacements n'est pas rare dans le « fait historique » qui, pour dramatiser l'Histoire en train de se faire, a besoin de recourir à des modèles ayant fait leur preuve sur scène. Les allusions à un répertoire ancien sont cependant moins fréquentes que les citations empruntées à des tragédies récentes, comme celles de Marie-Joseph Chénier. Il convient cependant de distinguer les « fait historiques » célébrant un héros mort pour la patrie de ceux qui mettent en scène la collectivité dans son combat pour la République. Ceux-ci sont de loin les plus nombreux et s'appuient davantage sur les ressources du spectaculaire que les premiers, même si les pièces consacrées à la mort de Marat représentent volontiers son « apothéose » en recourant à des moyens essentiellement visuels qui visent à édifier le spectateur³⁰. Mais si le tragique est évacué de ces pièces « historiques », c'est que la fable dans le théâtre révolutionnaire ne peut mettre en opposition deux systèmes de valeurs comparables entre lesquels le héros devrait choisir. La question de la faute du personnage tragique est nécessairement édulcorée, ou évacuée au profit de l'erreur provoquée par une trahison, erreur que le héros répare en se rachetant et en se sacrifiant. Si Corneille et consorts sont encore présents à l'arrière-plan, c'est à Pixérécourt – le Corneille du Boulevard – et au mélodrame que ce théâtre ouvre la voie.

²⁹ La didascalie présente Viala « *en chemise, en caleçon, nus pieds, les manches de sa chemise retroussée, une petite hache à la main* ». Louis Philippon et Louis-Emmanuel Jadin, *Agricol Viala, ou le Jeune héros de la Durance*, éd. citée, scène 16, p. 24.

³⁰ Voir sur ce point Pierre Frantz, « Théâtraliser la Révolution française », dans *Corps, littérature, société (1789-1900)*, sous la dir. de Jean-Marie Roulin, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 39.