



HAL
open science

”Auberges et fausses identités dans la comédie révolutionnaire (1790-1799)”

Françoise Le Borgne

► To cite this version:

Françoise Le Borgne. ”Auberges et fausses identités dans la comédie révolutionnaire (1790-1799)”. *Sociopoétiques*, 2022, in dossier “ Sociopoétique de l’étape ”, Clermont-Ferrand, POLEN, n° 7, 10.52497/sociopoetiques.1511 . hal-03852735

HAL Id: hal-03852735

<https://uca.hal.science/hal-03852735>

Submitted on 11 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Auberges et fausses identités dans la comédie révolutionnaire (1790-1799)

Françoise Le Borgne

CELIS

Le 21 juin 1791, un peu avant vingt heures, Louis XVI est reconnu par le maître de poste de Sainte-Menehould alors qu'il fuit avec sa famille vers la ville frontalière de Montmédy sous l'identité présumée de « Monsieur Durand », valet de la baronne de Korff. Il sera arrêté à Varennes quelques heures plus tard.

Cet événement, qui marque un tournant décisif dans l'histoire de la Révolution française¹, a connu un incroyable retentissement dans tout le royaume et suscité de nombreuses caricatures. L'une d'entre elles reconstitue plaisamment la scène de reconnaissance de Sainte-Menehould. Louis XVI y est figuré attablé dans une auberge à l'enseigne du « Fuiard », en train de déguster des pieds de porc, la spécialité locale, tandis que le maître de poste Drouet compare sa physionomie à la gravure du monarque qui figure sur un assignat. A l'arrière-plan, la famille royale patiente dans une berline². Sur une autre gravure, intitulée « Je fais mon tour de France³ », le Roi apparaît sous une double identité : sa moitié gauche est d'un serrurier (allusion à sa passion pour la serrurerie) et la droite celle d'un valet de chambre, nouveau rôle dans lequel il vient de s'illustrer.



« Je fais mon tour de France », Estampe anonyme, 1791

Crédits : BNF - Gallica

¹ Voir Mona Ozouf, « La Révolution française et l'événement : la fuite du roi », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, tome 104, n° 1, 1992, p. 129-144.

² Voir Timothy Tackett, *Le Roi s'enfuit. Varennes et l'origine de la Terreur*, traduit de l'américain par Alain Spiess, Paris, La Découverte, p. 100.

³ *Je fais mon tour de France : je suis serrurier pour mieux river vos fers : en valet de chambre malgré nous il veut nous faire la barbe*, estampe anonyme, 1791, Gallica.

La dimension théâtrale de cet épisode a souvent été soulignée, ainsi que son registre comique. Pour Annie Duprat, il présente « certains caractères des comédies de Marivaux ou de Beaumarchais où l'on voit de grands seigneurs s'habiller en valets pour tromper le monde mais aussi pour révéler ce qui doit rester caché⁴ ». La dégradation du roi et de la reine, respectivement ravalés au rang de valet et de gouvernante, révèle en effet l'avalissement de la plus brillante des monarchies européennes, la mascarade venant « dire à la Nation entière le mensonge et la duplicité de son roi⁵ ».

Dans le répertoire comique du XVIII^e siècle, l'auberge est un cadre privilégié pour mettre en scène ces identités factices comme le rappelle *Arlequin valet de deux maîtres*, joué en 1718 à Paris par les comédiens italiens, puis adapté par Goldoni en 1753. Deux amants criminels s'y retrouvent incognito et à leur insu dans la même auberge, partageant sans le savoir le même valet⁶. Pour emporter le public dans un ébouriffant tourbillon de joyeuses péripéties, la comédie d'intrigue joue des mensonges et des surprises que, de très longue date, l'auberge favorise dans la littérature occidentale.

Il est néanmoins tentant d'envisager le regain d'intérêt que suscite sur les scènes révolutionnaires, entre 1791 et 1799, l'alliance convenue de l'auberge et de la fausse identité comme un épiphénomène de l'onde de choc suscitée par la fuite du roi et c'est dans cette perspective que nous envisagerons cinq comédies très populaires à l'époque : *Le Sourd ou l'auberge pleine* de Desforges⁷ – le plus grand succès dramatique de la décennie révolutionnaire –, *Le Conteur ou les deux postes* de Louis-Benoît Picard⁸, *L'Auberge isolée* de Charles Jacob Guillemain⁹, *L'Auberge des étrangers ou la valise en cuir de Russie* de Dorvigny¹⁰ et *L'Auberge allemande ou le traître démasqué* de Hyacinthe Dorvo¹¹.

Si l'auberge est bien, traditionnellement, comme l'explique Daniel Roche, un lieu de transition et de négociation qui « a pour charge d'authentifier la réalité, fragile, d'une identité construite dans la réciprocité des perceptions¹² », nous nous demanderons en quoi le contexte révolutionnaire renouvelle ce questionnement sur les identités et le potentiel décalage entre ce qui est donné à percevoir et la réalité de ces identités sociales.

⁴ Annie Duprat, « Mona Ozouf, *Varennnes. La Mort de la Royauté* », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 348, 2007, p. 236-237.

⁵ *Ibid.*, p. 237.

⁶ Voir José Guidi, « Les auberges dans la première époque du théâtre de Goldoni », *Cahier d'études romanes. Revue du Caer*, n° 17, 2007, p. 129-139.

⁷ *Le Sourd ou l'auberge pleine* est une comédie représentée pour la première fois le 30 septembre 1790 sur le Théâtre de Mademoiselle Montansier. Elle sera jouée au total à 463 reprises sur une quinzaine de théâtres parisiens durant la Révolution d'après Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James P. McGregor et Mark V. Olse, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Westport (Connecticut)-London, Greenwood Press, 1996, 411 p. Toutes les références à la pièce renvoient à l'édition suivante : Desforges, *Le Sourd ou l'auberge pleine*, comédie en trois actes en prose, Paris, Pain/Maradan/Marchand/Goujon, an II, 56 p.

⁸ *Le Conteur ou les deux postes* de Louis-Benoît Picard est une comédie représentée pour la première fois au Théâtre de la Nation le 4 février 1793 et donnée à 101 reprises sur les théâtres parisiens durant la Révolution. Toutes les références à la pièce renvoient à l'édition suivante : Louis-Benoît Picard, *Le Conteur ou les deux postes*, comédie en trois actes, en prose, Paris, Maradan et Barba, 1793, 62 p.

⁹ *L'Auberge isolée* de Charles Jacob Guillemain est une comédie avec vaudevilles représentée pour la première fois au Théâtre du vaudeville le 6 août 1794 puis à 39 reprises dans les années suivantes. Toutes les références à cette pièce renvoient à l'édition suivante : Charles Jacob Guillemain, *L'Auberge isolée*, comédie en un acte en prose, mêlée de vaudevilles, Paris, Huet, sd., 32 p.

¹⁰ Dorvigny, *L'Auberge des étrangers ou la valise de cuir de Russie*, comédie à caricature en un acte et en prose, Paris, Cailleau, an V de la République française, 38 p.

¹¹ *L'Auberge allemande* de Dorvo fut représentée pour la première fois le 1^{er} pluviôse an VII sur le Théâtre de Molière. Hyacinthe Dorvo, *L'Auberge allemande ou le traître démasqué*, comédie en cinq actes, en vers, imitée de l'allemand, Paris, F. Gay, 1801-an IX, 96 p.

¹² Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 518.

Nous nous intéresserons ainsi à la crise des repères identitaires que mettent en scène ces comédies avant de nous demander sur quelles valeurs elles prétendent refonder le lien social. Ces analyses nous conduiront à envisager la scène de l'auberge comme un microcosme dans lequel se trouvent mises en espace toutes les tensions d'une société aux repères désormais incertains.

Une mise à l'épreuve carnavalesque des identités

La comédie d'intrigue qui prend l'auberge pour cadre interroge le décalage entre représentations – qu'il s'agisse de celles des personnages ou des spectateurs – et réalité. Méprises et quiproquos alimentent ce questionnement autour des identités sociales qui conduit à relativiser préjugés et prestige lié aux apparences. Ce motif prend évidemment une signification particulière dans le contexte révolutionnaire où les dignités sociales – et, on l'a vu, jusqu'à celle du roi – se voient contestées et où les citoyens français sont amenés à intégrer des principes nouveaux d'égalité et de fraternité.

Le répertoire qui nous intéresse repose ainsi sur des mystifications identitaires destinées à ridiculiser les préjugés des protagonistes. Dans les comédies où cet aspect est le plus prégnant, il est vrai, ce sont moins les préjugés nobiliaires qui sont visés que les préjugés favorables aux étrangers mais l'émigration des nobles à l'étranger et l'hostilité que manifestent, dès 1791, les monarchies européennes à l'égard de la Révolution rendent assurément cette complaisance indissociable des enjeux socio-politiques fondamentaux de l'époque.

Le Conteur ou les deux postes de Louis-Benoît Picard retrace la folle équipée qui suit l'enlèvement de la jeune Angélique par son amant, Mercour. Assisté de son valet Dupré, Mercour s'est introduit dans le château du père d'Angélique, Duflos, un vieux militaire aveugle, en se faisant passer pour un ancien compagnon d'armes, également estropié. Au deuxième et troisième actes, nous retrouvons le trio fugitif faisant escale dans des relais de poste pour changer de chevaux, talonné par la famille d'Angélique mais parvenant à garder une longueur d'avance en s'appropriant les chevaux réservés pour un couple d'Anglais également en cavale, Milord et Milady Splin. Cette usurpation est rendue possible par l'aveuglement, métaphorique cette fois, de Le Blanc, l'aubergiste-maître de poste, et de sa femme, trop prompts à voir dans le trio fugitif les Anglais annoncés par leur valet Champagne et encouragés dans leur illusion par la générosité des Français. Ce quiproquo entretient l'hilarité des spectateurs lorsque Madame Le Blanc refuse de croire que les Splin sont anglais puis, après l'arrivée de la famille d'Angélique, s'imagine que Lady Splin est la jeune fille enlevée :

Madame Le Blanc : Je ne sais qui sont ces gens-là, mais ce ne sont pas des Anglais ; ils font tout ce qu'ils peuvent pour ne pas bien parler français ; mais ils n'ont pas l'esprit d'attraper l'accent. Il faut d'abord, ou que ceux-ci, ou que ceux de tantôt soient des menteurs. Or, ceux de tantôt étoient trop polis, trop honnêtes, ils m'ont trop bien payée¹³...

L'obstination symétrique de l'aubergiste Le Blanc, qui a conduit les fugitifs jusqu'au relais de poste suivant, est d'autant plus cocasse qu'elle se heurte à la lucidité de Suzanne, la servante anglaise de l'auberge du relais, bien convaincue de la mystification du valet Dupré et de ses maîtres :

M. Le Blanc : Imbécile, s'ils n'étoient pas anglais, payeroient-ils les guides aussi généreusement ! Va, va, ou je me trompe fort ou le maître de cet homme-là joue un rôle dans le parlement d'Angleterre... Mais je m'amuse ici, et ma femme m'attend. Bonsoir, Suzanne¹⁴.

¹³ Picard, *Le Conteur ou les deux postes*, acte II, scène 7, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*, acte III, scène 3, p. 47.

Dans *L'Auberge des étrangers ou la valise en cuir de Russie*, l'auteur à succès Dorvigny renchérit sur ce motif de la prévention d'un couple d'aubergistes ignare à l'encontre des Français. Dodinet, l'aubergiste, vient de s'établir à Marseille pour y reprendre la fameuse « Auberge des étrangers », que sa femme lui a apportée en dot. Dès la première scène, il refuse de recevoir le comédien Valville car, conformément à l'enseigne de son établissement, il réserve sa chambre et sa table à des étrangers, qu'il croit plus riches et moins exigeants :

L'aubergiste (*seul*) : [...] c'est que n'y a pas de profit avec tous ces gens-là [les Français] ; y sont toujours à court, & quoique ça y se plaignent toujours. Y voudroient les meilleurs morceaux, les plus belles chambres, & toujours pas cher. Au lieu que les étrangers, on fait mieux son calot avec eux ; ça est plus riche d'abord, & pis on leur fait les cartes comme on veut ; ça ne sait pas les usages ni les prix, ça fait qu'on les adresse sur un écout où ce qu'ils n'y voient goutte, & qui s'en vont encore bien contents : tout ce que je voudrois, c'est qu'il m'en vint pus souvent¹⁵.

Il laisse néanmoins Valville disposer un instant d'une chambre eu égard à l'origine étrangère de sa valise, qui est en cuir de Russie ! Le comédien va en profiter pour lui donner une bonne leçon en tirant de la fameuse valise de quoi se transformer en clients étrangers et en leurs émissaires, tous plus tyranniques et insupportables les uns que les autres. Il reparaît d'abord sous la forme d'un matelot provençal annonçant un « Bostonien de Philadelphie », lequel, dédaignant le poulet à la broche qu'il aperçoit dans la cheminée, commande « de beuf... ein bon rosbif : ein bon mouon dans son jus là, tout saignant, gouth¹⁶ ! ». Pendant que Dodinet part dans Marseille en quête de la bière qui doit accompagner le rosbif, Valville reparaît devant sa femme, déguisé en postillon allemand. Après avoir vidé le broc de vin qu'elle portait, il lui explique qu'il amène « tepuis la Hollante, une tame italienne de la Venisse, afec ein chaise & trois chefals ; & il faut tonner fous ein pon lochement pour locher tous¹⁷ ». L'Italienne, hypocondriaque et gourmande exige qu'on lui embroche immédiatement un « petit cosson¹⁸ » tandis qu'elle s'installe dans la chambre dont la femme de l'aubergiste ignore qu'elle a déjà été louée par son mari au « Bostonien de Philadelphie ». Tandis que la femme de l'aubergiste descend à la cave chercher un vin qu'elle puisse faire passer pour du bourgogne à son hôtesse de marque, Valville aborde le cuisinier qui rentre du marché. Cette fois, il se présente comme un valet gascon, et annonce carrément « lé nec plus ultrà des bovageurs étrangers, passés, présents & futurs ; un homme qui a parcouru les quatre parties du monde.

Le chef : Diantre ! Qui donc ça ?

Le Gascon : C'est un Grec qui revient de la Chine.

Le chef : La peste ! ça doit être curieux ! Et parle-t-il français ce Grec-là ?

Le Gascon : Non ; il parle turc.

Le chef : Eh ! comment diable est-ce qu'on peut l'entendre ?

Le Gascon : Oh ! cela n'est pas difficile ; je bous expliquerai lé tout : d'ailleurs, il a des façons... des manieres... des gestes.... On né peut pas plus significatifs.

Le chef : Ah ! je comprends... (*Il fait le geste de donner de l'argent.*)

Le Gascon : Oui, sandis ! bous y estes¹⁹.

Le Gascon demande au chef d'ôter les viandes du feu et de lui préparer un petit poisson avec du riz et du vin de Chypre, lui promettant que son maître payera le tout en or – or qui abonde dans son pays où il se dit prêt à emmener le cuisinier.

Cette comédie « à caricatures » repose sur une performance d'acteur transformiste dont Volange, grande vedette de la période, avait lancé la mode en 1779 dans *Les Consultations*, une

¹⁵ Dorvigny, *L'Auberge des étrangers ou la valise en cuir de Russie*, scène 2, p. 10-11.

¹⁶ *Ibid.*, scène 8, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, scène 14, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, scène 15, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, scène 18, p. 23-24.

comédie épisodique de Desbuissons où le comédien interprétait successivement huit rôles différents. On retrouve ce principe dans *L'Auberge isolée* de Guillemain dont l'héroïne, comme Valville dans *L'Auberge des étrangers ou la valise en cuir de Russie*, est une actrice patriote qui, par ses métamorphoses, met à l'épreuve Mathieu, le propriétaire d'une auberge de campagne. Il s'agit pour la jeune fille non plus de corriger l'aubergiste de ses injustes préventions mais de tester le civisme de son hôte, avec qui elle est prête à partager l'héritage qu'elle vient de toucher. Pour ce faire et avec l'aide de Cécile, sa femme de chambre, elle se présente successivement comme Damon, un jeune libertin, comme la jeune paysanne qu'il prétend séduire, puis comme un canonier rejoignant l'armée du nord.

Le tourbillon identitaire qu'orchestrent ces comédies comporte une dimension carnavalesque : à la faveur du travestissement, toutes les distinctions sociales usuelles – de genre, de catégorie sociale ou de nationalité – se trouvent brouillées et moquées tandis se déploient des fantasmes renvoyant à la vie matérielle et corporelle. Dans toutes ces pièces en effet, le travestissement vient justifier des revendications alimentaires, ce qui accentue l'atmosphère de joyeux délire qui y règne. La cuisine de *L'Auberge des étrangers*, où rôtit initialement un modeste poulet, s'enrichit progressivement de tous les menus commandés par Valville, ce qui ne manque pas de susciter des crises cocasses d'abord quand l'aubergiste et sa femme découvrent que cette prodigalité est destinée à trois voyageurs différents descendus dans la même chambre puis quand les prétendus étrangers s'insurgent en découvrant que leur repas n'est pas prêt et que leur chambre a été louée à d'autres ! Dans *L'Auberge isolée*, Mathieu ayant traversé haut la main toutes les épreuves et prouvé son honnêteté, son bon cœur et son patriotisme, les protagonistes décident de faire la fête et de célébrer autour d'une oie rôtie la naissance de son fils, incarnation carnavalesque d'un monde nouveau. Le carnaval, souligne en effet Mikhaïl Bakhtine, c'est la vie de fête du peuple qui abolit provisoirement toutes les hiérarchies et toutes les distinctions qui structurent la société médiévale afin de donner libre cours à la puissance de régénération que recèle le corps avide et désirant. Offerte à la satisfaction des besoins des voyageurs et à leurs métamorphose, l'auberge favorise la résurgence de cette folie carnavalesque, comme le soulignent fréquemment les personnages, confrontés à un univers où ne s'exercent plus les conventions dominantes :

L'aubergiste : Ah ! queu qui-proquo ! Comment qui vont donc s'accorder à st'heure²⁰ ?

Milord : Tout le monde il est folle dans cet auberge²¹.

La cécité ou la surdité des personnage, feinte ou réelle, accentue encore cette atmosphère délirante, dont le comique confine souvent à l'absurde, comme dans *Le Sourd ou l'auberge pleine* de Desforges où le protagoniste, le dragon d'Orbe, feint d'être sourd pour s'introduire dans l'auberge où son amoureuse doit se fiancer à un autre et faire échouer tous les projets de son rival.

Le carnaval scandait au Moyen Âge des périodes de transition au sein du cycle de la nature. Il ouvrait et permettait de gérer collectivement des périodes de crise, marquées par l'incertitude du devenir. Il est tentant de faire le lien entre cette fonction du carnaval et sa résurgence dans le corpus qui nous intéresse. En effet, la Révolution accentue brutalement la remise en cause de la culture des apparences, déjà amorcée au cours du XVIII^e siècle²². Le statut social des privilégiés, longtemps signifié par l'habit, perd sa légitimité comme le soulignent là encore les caricatures de l'époque. Sur l'une d'entre elles, un noble, soutenu par Louis XVI, dit à un citoyen : « Vois-tu que je suis noble ? ». Et celui-ci répond : « Ta noblesse

²⁰ *Ibid.*, scène 23, p. 28.

²¹ Picard, *Le conteur ou les deux postes*, acte II, scène 9, p. 42.

²² Voir Daniel Roche, *La Culture des apparences : une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, 549 p.

est donc dans ton habit²³ ». Quant au roi lui-même nous avons-vu qu'il était figuré, après Varennes, comme un acteur transformiste, moitié serrurier, moitié valet de chambre, ou comme « le Roi Janus, ou l'homme à deux visages », l'un promettant de soutenir, l'autre de détruire la constitution²⁴.

La facilité déconcertante avec laquelle les protagonistes des comédies qui nous intéressent changent de statut en changeant de costume souligne la fragilisation des repères sociaux dans la France révolutionnaire où les hiérarchies d'Ancien Régime n'ont plus cours et où la confiance même que les Français accordaient encore à leur Roi, dernier soutien de la monarchie, s'est avérée sans fondement. Peut-être s'agit-il, en riant joyeusement de ces tromperies et de ces métamorphoses, de conjurer la stupeur et l'angoisse suscitées par la fuite du roi, qui a alimenté la crainte de complots contre-révolutionnaires, déjà latente depuis l'été 1789. Par le biais de ces scènes d'auberges, qui rejouent sur le mode ludique la dialectique de l'illusion et de la démystification, il est possible que les Français aient pu revivre et exorciser le traumatisme de Varennes. Savoir et comprendre avant les personnages, ne pas être dupe du complot ourdi contre eux, apparaît comme un moyen d'appriivoiser un nouvel ordre des choses.

Des comédies en quête de valeurs

Lieu d'étape permettant la rencontre de personnages divers, l'auberge constitue un observatoire privilégié pour envisager le fonctionnement de la société et l'on peut se demander quelles valeurs nos comédies substituent à une culture des apparences devenue caduque.

Un certain nombre de ces pièces entend manifestement promouvoir, sur le discrédit des repères traditionnels, des valeurs révolutionnaires, projet qui rejoint le sursaut patriotique provoqué par Varennes. Timothy Tackett rappelle en effet qu'à la fin de juin 1791, l'indignation suscitée par la trahison du roi et la peur d'une invasion étrangère ont rallié les foules à la Révolution et joué un rôle décisif dans la naissance du nationalisme français²⁵.

La signification morale de *L'auberge isolée* de Guillemain est explicite : il s'agit manifestement pour l'auteur de faire l'apologie d'une civilité nouvelle, fondée sur l'égalité et la vertu républicaine. Sophie n'a pas besoin de convertir Mathieu et Blaise, son garçon d'auberge : en dépit de quelques malentendus, tous partagent les mêmes convictions et l'épreuve qu'orchestre la comédienne n'a qu'une fonction de confirmation de l'intégrité morale de protagonistes pour qui, d'emblée, comme l'affirme Mathieu, « l'essentiel, c'est la conscience²⁶ ». Cécile, la servante de Sophie, rappelle également dès le début de la pièce que les hiérarchies sociales sont désormais révolues, même si chacun conserve son emploi. À Blaise, qui se fait scrupule d'accepter son invitation à souper, elle objecte : « Comment, pas digne ! vous en valez un autre. Vous et moi nous sommes domestiques, c'est la faute du sort. Ceux qui nous emploient savent toujours oublier cette faute quand elle est corrigée par notre façon de penser.

Mathieu : Mais, tous les jours, Blaise et moi nous trinquons ensemble.

Cécile : Je suis la femme de chambre de la citoyenne Sophie, mais je suis aussi son amie ; elle me paie mon travail, c'est tout naturel²⁷.

Comme Sophie, Mathieu déteste le cynisme de l'Ancien Régime, incarné par le pseudo-Damon qui prétend assouvir à ses fantaisies érotiques les jolies paysannes du voisinage : il protège la jeune fille quand elle feint de venir lui demander son aide puis loue le courage du pseudo-

²³ Marcel Reinhard, *10 août 1792. La Chute de la Royauté*, nrf Gallimard, Trente jours qui ont fait la France, 1969, p. 623.

²⁴ *Ibid.*, p. 619.

²⁵ Timothy Tackett, *op. cit.*, p. 190.

²⁶ Guillemain, *L'Auberge isolée*, scène 1, np.

²⁷ *Ibid.*, scène 2, p. 5-6.

canonnier, toujours incarné par Sophie, avec qui il entonne des couplets patriotiques où triomphe, une fois encore, le principe d'égalité :

Sophie : Vous m'avez l'air d'un franc ami de la liberté.

Mathieu : Et de l'égalité donc ?

Air : *Enflez vot'musette ô gué*
Cheux nous enfin le blason
N'est qu'une chimere ;
Si bon qu'aprésent veut-on
M'charger d'queueque affaire,
On r'garde c'que j'sus, morgué !
Non c'que fut mon père, ô gué !
Non c'que fut mon père.

Plus d'crossés, plus de mitrés,
Mirlire du trône ;
Tous ces beaux faquins titrés
Ont eu leux bé'jaune.
Nous voici m'surés, morgué !
Tous à la même aune, ô gué !
Tous à la même aune.

*Sophie et Mathieu répètent les deux derniers vers*²⁸.

Les spectateurs, invités à reprendre eux aussi en chœur ces derniers vers, peuvent donc quitter la salle convaincus qu'un nouvel ordre social, plus juste, est appelé à triompher des fausses valeurs de l'Ancien Régime.

Dans la plupart des comédies néanmoins, le message est beaucoup plus confus et, derrière l'alibi commode d'une promotion du mariage d'amour ou d'une bonne leçon donnée à de mauvais citoyens, ce sont des rapports de domination très caractéristiques de l'Ancien Régime, fondés sur l'argent et l'intimidation, qui continuent à prévaloir. Ainsi dans *L'Auberge des étrangers ou la valise en cuir de Russie* de Dorvigny, la leçon finale assenée par Valville à Dodinet - « Que les étrangers ne vous fassent pas manquer à vos compatriotes²⁹ » - ne saurait faire oublier que cette conversion est avant tout l'effet de la terreur et de la mystification : l'aubergiste, sa femme et son cuisinier, après s'être trouvés violemment pris à parti par leur prétendus clients étrangers mécontents, ont cru mourir de peur en les entendant se battre et tout casser dans la chambre qu'ils refusaient de partager puis en voyant arriver le sergent de patrouille – qui n'était autre que Valville sous un ultime déguisement.

Mais c'est dans *Le Sourd* de Desforges que cette ambiguïté est la plus forte. Dans cette pièce, composée en 1790, les protagonistes sont initialement des nobles : d'Orbe, capitaine des dragons, amant de Joséphine d'Oliban, et Saint-Firmin, l'amant d'Isidore, la sœur de son camarade. Si certaines éditions de la pièce, à partir de la Terreur, estompent, conformément aux injonctions officielles de l'époque, ce caractère nobiliaire, d'Orbe devenant « le chevalier Dorbe » (édition Boubers, 1793) ou « Dorbe » (édition Barba, an 7), l'insolence du pseudo-sourd et son goût pour le persiflage n'en restent pas moins typiques de la culture aristocratique. Cette comédie qui a reçu, tout au long de la décennie révolutionnaire, un accueil triomphal, présente donc le paradoxe de proposer, sous prétexte de transformer d'Asnière, l'imbécile prétendant de Joséphine, en citoyen utile à la patrie³⁰, une valorisation éclatante d'un comportement étrangement proche de celui des petits maîtres de l'Ancien Régime.

²⁸ *Ibid.*, scène 21, p. 30-31.

²⁹ Dorvigny, *L'Auberge des étrangers ou la valise en cuir de Russie*, scène dernière, p. 36.

³⁰ Desforges, *Le Sourd ou l'auberge pleine*, acte III, scène 5, p. 68.

Face à un pitoyable rival, désigné comme parvenu par la vulgarité de son rapport à l'argent et aux femmes, d'Orbe affiche une prodigalité de grand seigneur, une galanterie irrésistible et un art du persiflage consommé. Ayant mis, grâce à un billet, Joséphine et Isidore dans la confiance, il joue la surdité pour se payer la tête de son rival, le faire enrager et l'évincer tout en mettant les rieurs de son côté. Bien sûr, il est possible de mettre ce comportement sur le compte du statut militaire du héros : les compagnies de dragons, actives sous l'Ancien Régime, ont perduré sous la Révolution et c'est finalement par les armes que d'Orbe vient à bout de son rival, abusant même de sa poltronnerie pour l'obliger à payer le dédit qui le lie à Joséphine. Mais la continuité des procédés n'en est pas moins frappante et ces m eurs d'auberge ne célèbrent en rien l'av nement d'une société plus égalitaire. Si les apparences sont trompeuses, elles ne remettent nullement en cause la supériorité de fait du militaire sur le bourgeois et la légitimité d'une violence malignement sourde à toutes les conventions instituées.

La façon dont Mercour, avec la complicité de son valet, arrache Angélique à son rival, dans *Le Conteur ou les deux postes* de Picard, soulève les mêmes ambiguïtés. Si les deux prétendants sont issus de la bourgeoisie (Mercour est fils d'un bourgeois du cru et Florvel d'un banquier de Paris), c'est indéniablement par la violence et le mensonge que le héros s'approprie sa bien-aimée, au point qu'il est confondu par la tante de celle-ci avec un brigand, avant de gagner sa grâce en prétendant cyniquement avoir arraché la jeune fille aux mains des brigands qui l'auraient enlevée.

Le succès de ces comédies d'intrigue, apparemment indifférentes à la promotion des valeurs révolutionnaires, a souvent été interprété comme la manifestation d'une aspiration du public de l'époque à rire sans arrières pensées dans un contexte conflictuel³¹. Il me semble qu'on peut aussi y voir l'expression d'une société en crise, dans laquelle les tentatives de refondation morale et sociale se heurtent aux appétits individuels que réveille la dislocation des cadres de la société féodale. Ces pièces font aussi écho aux carrières fulgurantes et aux fortunes constituées par la fraude et la ruse, aux opportunités sans précédents offertes aux plus malins et aux plus forts dans cette société ébranlée de fond en comble.

L'adoption de répertoires étrangers permet aussi de justifier une remise en cause des principes d'égalité comme dans la pièce tardive de Hyacinthe Dorvo, crée en 1799 : *L'Auberge allemande ou le traître démasqué*, « comédie en cinq actes, en vers, imitée de l'allemand ». Dans cette pièce en effet, la ma trese et sa servante, Lucile, sont amies, mais l'on découvre bientôt que cette domestique est « bien n e³² » et que sa « qualité » justifie toute l'amitié dont elle est digne ainsi que son adoption finale par la famille Ranzin. De même, le mariage d'amour d'Arth nice de Ranzin avec Verlin est finalement légitimé par la reconnaissance de cet obscur bourgeois comme l'héritier du comte de Banberg. Dans cette pièce conservatrice, la morale opportuniste d'Orbe et de Mercour est finalement attribuée au traître baron de Preising qui, démasqué *in extremis*, lâche avec dépit :

Je perds votre fortune, une femme adorable,
Si j'avais réussi, je n'étais plus coupable³³.

Ainsi l'auberge apparaît dans notre corpus comme un microcosme, révélateur des ambiguïtés d'une société en crise dont les repères idéologiques et sociaux s'avèrent profondément instables.

L'auberge, espace de tous les possibles

³¹ Voir Stéphanie Fournier, *Rire au théâtre à Paris   la fin du XVIII  siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 779 p.

³² Hyacinthe Dorvo, *L'Auberge allemande ou le traître démasqué*, acte II, scène 9, p. 31 sq.

³³ *Ibid.*, acte III, scène 8, p. 94.

Dans la tradition littéraire occidentale, l'auberge est surtout présente comme élément de structuration narrative : c'est grâce à elle que les personnages se rencontrent et c'est là que l'intrigue peut rebondir. Mais l'auberge est rarement décrite en elle-même. « Dans le *Décameron*, remarque ainsi René Stella, l'auberge n'est pas une « *res* », une chose, mais l'auberge est un « *verbum* » au service du seul récit³⁴ ». Les comédies qui nous intéressent, créées à une époque où les décors de théâtre gagnent en complexité et s'efforcent de créer de véritables tableaux pittoresques décrivent au contraire avec soin le lieu scénique censé figurer l'auberge où se déroule l'intrigue. Cette structuration minutieuse de l'espace contribue à faire de l'auberge un espace dramatique à part, révélateur des modalités de la crise sociale révolutionnaire.

A cet égard, l'auberge apparaît d'abord comme un espace complexe, recelant à la fois des issues et des espaces clos, inaccessibles au regard et propices au complot. De façon très caractéristique, *L'Auberge allemande ou le traître démasqué* d'Hyacinthe Dorvo s'ouvre sur cette présentation de l'auberge de Wolf, à Prague, où les Verlin, ruinés et aux abois, sont descendus dans l'espoir d'obtenir le pardon du comte de Ranzin, père de l'héroïne, dont la demeure est voisine de l'auberge :

Le théâtre représente une salle d'auberge, avec trois portes dans le fond, et deux autres à la seconde coulisse de chaque côté ; celle à droite conduit à l'appartement de M. Verlin ; l'autre, vis-à-vis celui du comte de Bamberg. Des trois du fond, celle à droite mène à l'escalier qui conduit au-dehors ; les deux autres aboutissent à l'intérieur et à l'extérieur. Il est presque nuit³⁵.

Pas de trace dans cette didascalie d'une scène plurielle, telle que Voltaire l'avait imaginée dans *Le Café ou l'Ecossoise* (1760), révélant simultanément les espaces contigus de la salle de café et de la chambre de Lindane, la belle proscrite³⁶. Ici, le regard est arrêté par les portes ce qui correspond bien à un univers dramatique dans lequel chacun voyage incognito et cache de lourds secrets : Madame de Verlin se révèle être Arthénice de Ranzin, la fille fugitive du comte de Ranzin, tandis que le comte de Bamberg, qui revient de son exil anglais, refuse de dévoiler son identité. L'invraisemblance du mystère qui entoure les protagonistes – et prépare les spectaculaires reconnaissances du dernier acte – est d'ailleurs soulignée par Lucile lorsqu'elle questionne le valet du nouveau pensionnaire sur l'identité de son maître :

Lucile :
Vous servez ce vieillard qu'éclairait Wolf, notre hôte :
Quel est-il ?

Werner :
Pardonnez, mais ce n'est pas ma faute ;
On ne dit pas son nom : il est incognito.

Lucile :
Ma maîtresse est de même ; elle est sans nom...

Werner :
Oh, oh !
C'est singulier, ma foi !

Lucile :

³⁴ René Stella, « La fonction narrative de l'auberge dans le *Décameron* », *Cahier d'études romanes. Revue du Caer*, n° 17, 2007, p. 50.

³⁵ Hyacinthe Dorvo, *L'Auberge allemande ou le traître démasqué*, np.

³⁶ Voir mon article « La scène plurielle dans *Le Café ou l'Ecossoise* de Voltaire », dans Renaud Bret-Vitoz, Michel Delon et Sophie Marchand (dir.), *Les Lumières du théâtre. Avec Pierre Frantz*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 113-119.

De fait, tout est faux dans cette auberge : l'identité des protagonistes, les sentiments de ceux qui agissent sous leur vrai nom, les lettres qui circulent entre les uns et les autres... La salle de l'auberge, lieu de révélations partielles et différées, figure bien cette opacité de la réalité sociale et des rapports entre les personnages. Même l'aubergiste, dépassé par les événements, en est réduit à épier par le trou de la serrure ce qui se passe sous son propre toit.

De même, la scène de *L'Auberge des étrangers ou la valise en cuir de Russie* de Dorvigny « représente une cuisine d'auberge ; il y a une grande table, des fourneaux, & une broche tourne devant le feu : un poulet est embroché. Il doit y avoir dans la cuisine plusieurs portes censées ouvrir sur la rue & sur la cour, & une porte d'appartement³⁸ ». Le fameux appartement est le lieu de toutes les métamorphoses, d'où Valville ressort toujours différent, jouant des accès vers l'extérieur pour mieux tromper son monde. Au-delà du mystère qui entoure ces chambres closes, d'où peut surgir à tout moment la surprise et la menace, l'espace de l'auberge joue de la profondeur conférée par les appartements et les issues pour figurer un monde instable, hétérogène, ouvert sur des espaces différents comme autant de bifurcations possibles d'une histoire devenue aléatoire.

C'est *L'Auberge isolée* de Guillemain qui montre le mieux les potentialités vertigineuses de cet espace. C'est en effet la configuration des lieux qui donne à Sophie l'idée de son stratagème :

Sophie : Au bout du corridor, où est la chambre qu'on vient de nous donner, j'ai trouvé un petit escalier dérobé par lequel je suis descendue dans la cour de cette auberge. La porte de cette cour, sur le chemin, est encore ouverte, et il me paraît qu'on ne la ferme que tard : tout cela m'a fait naître l'idée d'un projet fort plaisant³⁹.

La circulation entre le dedans et le dehors d'une auberge de campagne où l'on court d'une chambre à l'autre, où l'on se croise dans les escaliers, où surgissent des personnages bien différents les uns des autres – Damon le « godelureau », la jeune paysanne infortunée, l'héroïque cannonier – met en évidence la multiplicité des possibles que recèle cet espace.

L'une des pièces de notre corpus, *Le Sourd ou l'auberge pleine* de Desforges, se distingue néanmoins des autres dans sa représentation de l'espace. L'auteur, en effet a choisi de figurer une scène cloisonnée, dans la tradition initiée par Voltaire mais avec une complexité plus grande puisque le décor change à chaque acte et que les différentes représentations ont donné lieu à des adaptations scéniques diverses dont attestent les éditions successives de la pièce. Durant les deux premiers actes, la scène est divisée en deux : on voit au premier acte la cuisine de l'auberge ainsi que le salon des voyageurs et, au deuxième, l'étage de l'auberge, où se trouvent la salle à manger et la chambre réservée par d'Asnières.

Cette scène plurielle figure un espace sélectif, privatisé par une minorité qui a réservé et payé son séjour, comme le signifie d'emblée Madame Legras : son auberge est pleine et ne peut plus accueillir personne. Tout le comique de la pièce repose sur la transgression de cet interdit. Progressivement, avec un culot toujours plus manifeste, d'Orbe s'incruste dans l'établissement, dont il franchit successivement les différents « sas » : à la scène 6 du premier acte, le palefrenier vient prévenir la patronne qu'un officier sourd, sans entendre ses récriminations, lui a laissé son cheval en pension. Le dragon bravant imperturbablement les objections de la logeuse, s'installe alors dans un fauteuil de la cuisine, au coin du feu et à la fin de l'acte, alors qu'elle le croit parti, se faufile à l'étage. C'est là que le retrouve Pétronille au début de l'acte II, attablé à la table dressée pour les fiançailles de Joséphine d'Oliban et d'Asnières. D'abord interdite, la servante

³⁷ Hyacinthe Dorvo, *L'Auberge allemande ou le traître démasqué*, acte II, scène 6, p. 27-28.

³⁸ Dorvigny, *L'Auberge des étrangers ou la valise en cuir de Russie*, np.

³⁹ Guillemain, *L'Auberge isolée*, scène 4, p. 8.

finit par accepter sa présence, qui donne évidemment au souper un tour inattendu, d'Orbe, assis entre Joséphine et Isidore, volant la vedette et les plus friands morceaux à son rival. Mais le clou du spectacle est atteint lorsque, le souper terminé, d'Orbe se retire nonchalamment dans la chambre de celui-ci, et oppose à ses trépignements d'abord son flegme puis la menace de ses armes. D'Asnières doit se résoudre à une triste nuit sur une chaise de la salle à manger, grondé par l'aubergiste pour le tapage qui gêne ses hôtes.

Ici, l'auberge se fait territoire à conquérir, avec la complicité des femmes de la maison. Dans l'acte II du *Barbier de Séville* (1775), le comte Almaviva, déguisé en cavalier du Régiment de Royal-Infant pris de boisson, avait pénétré de même dans la maison bourgeoise de Bartholo, qu'il avait au passage copieusement persiflé. Mais la plaisanterie n'avait pas duré plus de trois scènes et l'insolent avait fini par battre en retraite, non sans avoir remis sa lettre à Rosine. La comédie de Desforges aurait-elle semblé aussi comique au domicile du père ou du fiancé de la mariée ? Son immoralité ne se serait-elle pas heurtée à la revalorisation révolutionnaire des valeurs bourgeoises ? Seule l'auberge pouvait fournir l'exemple d'un espace public dont les codes ne semblent faits que pour être transgressés.

Durant la décennie révolutionnaire, l'auberge a manifestement offert aux dramaturges un cadre privilégiés pour formuler des questionnements devenus centraux sur la remise en cause de la culture des apparences et sur les dynamiques sociales rendues possibles par la suppression des privilèges. Grâce aux comédies qui s'y déroulent et à l'atmosphère carnavalesque qui y prévaut, les spectateurs de l'époque ont pu apprivoiser les hantises de la trahison et du complot que la fuite du roi avait réactivées et rire des mésaventures de personnages confrontés, comme eux, aux opportunités nouvelles d'un monde dont tous les repères apparaissaient soudain caducs. Loin d'être des divertissements sans conséquences, comme on a souvent voulu le croire, ces comédies ont pu jouer un rôle important, dont témoigne la longévité de leur succès : elles permettaient d'appréhender, dans le microcosme de l'auberge, de nouvelles façons d'être et de vivre ensemble, de déjouer les pièges et de pousser son avantage sur les décombres du monde ancien.

Résumés et mots-clés :

Mots-clés : comédie, auberge, culture des apparences, travestissement, Révolution française, bouleversements sociaux, Jean-Baptiste Desforges, Dorvigny, Louis-Benoît Picard, Charles Jacob Guillemain, Hyacinthe Dorvo.

Résumé : Dans le répertoire de la Révolution française, l'auberge est un thème à la mode. Ces pièces mettent en scène des protagonistes qui profitent de leur halte pour se travestir et changer d'identité, mettant à l'épreuve les autres personnages. Ce scénario évoque un événement qui a bouleversé les Français en 1791 et précipité la chute de la royauté : la reconnaissance par un maître de postes de Louis XVI déguisé en valet quelques heures avant son arrestation à Varennes. Le jeu des fausses identités sur les scènes révolutionnaires a pu permettre d'apprivoiser ce traumatisme. Il questionne également les valeurs et les repères d'une société en pleine mutations.

Keywords : comedy, inn, culture of appearances, masquerade, French Revolution, social upheavals, Jean-Baptiste Desforges, Dorvigny, Louis-Benoît Picard, Charles Jacob Guillemain, Hyacinthe Dorvo.

Abstract : In the repertoire of the French Revolution, the inn is a fashionable theme. These plays feature protagonists who take advantage of their stopover to masquerade as another identity, thus putting the other characters to the test. This scenario evokes an event that upset the French in 1791 and precipitated the fall of royalty: the recognition by a postmaster of Louis XVI disguised as a valet a few hours before his arrest at Varennes. The game of false identities on revolutionary stages helped to overcome this trauma. It also questions the values and reference points of a society in full mutation.