



HAL
open science

“ LA TRAGEDIE COURT LES RUES ” : LE LIEU DU TRAGIQUE, ENTRE THEATRE ET EXPERIENCE DU PRESENT (1760-1799)

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. “ LA TRAGEDIE COURT LES RUES ” : LE LIEU DU TRAGIQUE, ENTRE THEATRE ET EXPERIENCE DU PRESENT (1760-1799). Orages, Littérature et culture (1760-1830), 2015, Le tragique moderne, sous la direction de Maurizio Melai (14), pp.25-42. hal-04001678

HAL Id: hal-04001678

<https://hal.science/hal-04001678v1>

Submitted on 23 Feb 2023

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.

« LA TRAGÉDIE COURT LES RUES » :
LE LIEU DU TRAGIQUE,
ENTRE THÉÂTRE ET EXPÉRIENCE DU PRÉSENT
(1760-1799)

Sophie Marchand

Le théâtre, c'est un lieu commun, se conçoit comme un miroir du monde, dans lequel se réfléchit l'image qu'auteurs et spectateurs se font de l'existence et de l'univers dans lequel ils évoluent. Et c'est encore un lieu commun que de rappeler que la tragédie fut, plus que tout autre genre, traditionnellement créditée de cette portée philosophique. Mais que deviennent ces lieux communs lorsque les formes littéraires comme la vision du monde se trouvent confrontées à des époques de transition, voire de révolution ? Loin de se survivre péniblement, dans une réactivation poussive des modèles du Grand Siècle, la tragédie, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, se réinvente, revendiquant une légitimité inédite, qui se joue aussi sur la scène publique des idées et des mentalités. Ces mutations esthétiques entrent inévitablement en dialogue avec les bouleversements politiques et philosophiques liés à l'essor des Lumières puis à la Révolution, qui modifient le rapport à l'histoire et posent concrètement, à l'échelle de chaque existence, la question du tragique.

Cette relation et cette évolution s'incarnent dans un petit nombre d'énoncés récurrents de la période 1760-1800, qui disent les rapports du monde et de la fiction, de l'expérience historique et du spectacle tragique. À l'affirmation de La Harpe, qui proclame, en 1782, que « Le théâtre n'est pas l'Hôpital ou la Grève¹ » répond en 1793 la fameuse lettre où Ducis constate que « la tragédie court les rues² », énoncés souvent repris, qui dessinent, par leur circulation comme par le renversement qu'ils manifestent, un discours sur le présent autant que sur la littérature dramatique, un point de vue fortement idéologisé sur la manière dont ils s'articulent, les lignes de force, enfin, d'une mutation de l'appréhension de la tragédie et du tragique. Si l'on ne lit plus guère aujourd'hui La Harpe ni Ducis, ces lieux communs qu'ils ont contribué à forger subsistent en revanche dans l'imaginaire collectif, offrant, par le biais du trope, une incarnation verbale détournée au sentiment d'une rupture profonde, sur laquelle il paraît encore difficile de mettre un nom. Ce que disent ces deux énoncés, qui nous sont parvenus depuis les deux versants de la fracture révolutionnaire et traduisent moins une réalité factuelle qu'une vision tendancieuse, intéressante à ce titre, c'est une perte d'autonomie du tragique dramatique, une contagion délétère qui signe la

¹ Jean-François de La Harpe, *Molière à la nouvelle salle*, Œuvres, t. II, Genève, Slatkine reprints, 1968, sc. 11, p. 291.

² Jean-François Ducis, lettre à Monsieur Vallier de 1793 dans *Lettres*, édition de Paul Albert, Paris, Imprimerie Librairie administrative de G. Jousset, 1879, p. 105.

corruption du genre théâtral et l'obscurcissement de l'expérience du monde, l'extension du domaine du tragique coïncidant avec la disparition de la tragédie.

LA SCÈNE ET L'ÉCHAFAUD

Bien avant la Révolution, un certain nombre d'auteurs expriment le désir de régénérer un genre tragique qui, à force d'académisme, s'est éloigné de sa force originelle. Mercier constate qu'après Corneille, la tragédie est devenue un « pur roman », qui « ne disait rien à la nation et ne pouvait rien lui dire »³. Les « tragédistes » ont « renoncé au bon sens, à la nature, à la vérité historique »⁴. *La Correspondance littéraire* regrette, quant à elle, cette tragédie qui « était chez les Anciens une institution politique⁵ ». Voltaire avait, le premier, prôné un renouvellement des sujets, appelés à faire échos aux préoccupations contemporaines, et un développement du spectacle, jusqu'alors bridé par les contraintes matérielles et la prévalence d'une approche poétique de la tragédie. Les rénovateurs entendent puiser à des sources non classiques le secret de la régénération tragique : le théâtre grec revu et corrigé par le primitivisme⁶ mais aussi Shakespeare, « sauvage ivre » pour le génie duquel Mercier s'enthousiasme, entrevoyant dans ses « grandes formes dramatiques⁷ » qui mettent sous les yeux des spectateurs « la place publique, le sénat, [...] les champs de bataille de Philippe⁸ » un remède à la « stérilité du théâtre français⁹ ». Tous plaident pour un théâtre capable de satisfaire les attentes spectaculaires du public. La suppression des banquettes en 1759 libère la scène. Avec *Tancrède* et son « grand appareil », la tragédie devient un « vrai spectacle »¹⁰. Lemierre, désormais, pourra composer des « pièces à peindre » et proposer des tableaux violents¹¹.

Le renouveau emprunte aussi la voie de l'exacerbation des émotions spectatrices. Dans la lignée de Sénèque ou de Crébillon père, en qui Fréron reconnaît « le seul poète tragique que la France ait produit, au jugement de tous ceux qui connaissent l'essence du genre¹² », les dramaturges explorent la voie de la terreur. Baculard d'Arnaud, reprochant à Corneille de n'avoir qu'exceptionnellement « atteint le but tragique¹³ », justifie ses propres audaces : « J'ai donc osé passer du *genre sombre* au *genre terrible* ; c'est le nom que je donne à la *tragédie par excellence*¹⁴ ». Les pièces sombres

³ Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre*, éd. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1167 et 1168.

⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, Chap. 759, t. II, p. 749.

⁵ Friedrich Melchior Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, t. VI, p. 170-174.

⁶ Voir par exemple Mercier, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 1159.

⁷ Mercier, *Mon bonnet de nuit*, éd. J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. 712.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 775. Voir aussi p. 807.

¹⁰ Jean-Marie Bernard Clément et Joseph de Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, chez la Veuve Duchesne, 1775, t. II, p. 199.

¹¹ *Ibid.*, t. II, p. 402.

¹² Élie Fréron, *L'Année littéraire*, 1763, cité par Maurice Descotes dans *Le Public de théâtre*, Paris, PUF, 1964, p. 145.

¹³ François-Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, préface de *Fayel*, *Œuvres de d'Arnaud*, t. X, Paris, Laporte, 1815, p. iv-v.

¹⁴ *Ibid.*, p. iii-iv.

de Baculard d'Arnaud ne sont pas représentées avant la Révolution, et c'est à De Belloy que revient l'honneur d'imposer sur la scène française le genre terrible. Revendiquant le sillage de Voltaire, il annonce en 1770 avec *Gabrielle de Vergy* « une tragédie du genre le plus terrible », constatant que « depuis quelques années, le public s'est accoutumé à des situations fortes, que Racine et Corneille n'avaient pas déployées¹⁵ ».

Or c'est précisément cette tragédie terrible qui triomphe à la Comédie-Française dans les dernières années de l'Ancien Régime¹⁶. Le nombre des pièces tragiques représentées par saison oscillait entre 100 et 110 de 1740 à 1780. Il monte à 139 en 1781-82, 150 en 1782-83, 168 en 1785-86, avant de baisser sensiblement durant les premières années de la Révolution¹⁷. Si, depuis 1740, le nombre de représentations comiques était bien supérieur à celui des tragédies, le rapport s'inverse pour la première fois en 1781, où, pour 138 comédies, on joue 139 tragédies, chiffres d'autant plus remarquables que l'on jouait à l'époque deux pièces à la suite, dont une, la « petite pièce » était presque toujours une comédie. En 1786-87, ce sont 153 tragédies (sans compter les 7 tragédies bourgeoises) qui sont représentées pour 134 comédies, 160 pour 129 en 1787-88. C'est là le signe d'un triomphe du genre, qui tranche avec les leçons de l'histoire littéraire traditionnelle. D'autant plus que le classement des tragédies représentées fait apparaître aux premiers rangs en nombres de représentations les promoteurs de la tragédie nouvelle, loin devant Corneille et Racine. Voltaire, avec ses pièces les plus spectaculaires (*Adélaïde du Guesclin*, *Tancrède*, *Sémiramis*), Lemierre, Ducis, etc., se taillent la part du lion, tandis que Crébillon père, qu'on ne jouait plus que 2 ou 3 fois l'an, est représenté 8 fois en 1787-88. La tragédie semble entrée dans une nouvelle ère.

Le succès de ce nouveau tragique se traduit dans un certain nombre d'anecdotes dramatiques, notamment autour du *Béverley* de Saurin, qui fixent la mémoire de ces pièces hors-normes et les modalités inédites de leur réception scénique¹⁸. Comme le remarque la *Correspondance littéraire*, « il n'y a point de nation en Europe qui aime la tragédie avec autant de passion que la nation française, et [...] cela ne l'empêche cependant pas d'être la nation la plus gaie de l'Europe¹⁹ ». Aussi la réception de ces pièces est-elle marquée du sceau de l'ambivalence. La première de *Gabrielle de Vergy* constitue un modèle du genre :

On n'avait point encore vu [...] une impression pareille à celle que produisit le moment où Gabrielle, découvrant la coupe fatale [...], y voit le cœur sanglant de Raoul. Au même instant, la salle retentit d'applaudissements et de huées, de cris d'admiration et de cris d'horreur ; plusieurs femmes s'évanouirent, quelques-unes tombèrent en convulsion. Cependant à la seconde et à la troisième représentation, il y eut encore plus de monde, et même plus de femmes qu'à la première [...]²⁰.

¹⁵ Pierre-Laurent Buyrette De Belloy, *Gabrielle de Vergy*, Paris, Veuve Duchesne, 1770, « Préface », p. 6.

¹⁶ Comme le montrent les résultats de la base de données obtenue grâce à la numérisation des registres journaliers de la Comédie-Française.

¹⁷ Durant la saison 1789-90 on représente 147 tragédies, 130 en 1790-91, 113 en 1791-92, 122 en 1792-93. La numérisation s'arrête en 1793.

¹⁸ Voir Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 151, t. II, p. 490 et la *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. VIII, p. 83.

¹⁹ *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. VIII, p. 83.

²⁰ *Ibid.*, t. XI, p. 490-491.

Il n'en faut pas davantage pour que, du rang des critiques conservateurs, s'élèvent des voix pour crier à la mort de la grande tragédie et stigmatiser une dérive à la fois esthétique et morale. Les partisans du terrible se voient accusés d'assimiler les tréteaux à la Grève, de céder à l'appât d'un spectaculaire peu compatible avec les exigences de sublimation propres au genre tragique et avec les attentes du public cultivé. Avec la Grève, la scène moderne partage une forme de ritualisation du spectaculaire funeste, le même terme (« appareil ») désignant la pompe du dispositif punitif et celle de la décoration scénique. Dans les deux rituels, le voir est premier, subordonné à une efficacité émotionnelle placée sous le signe de l'excès et de la commotion. Dans les deux cas, enfin, le spectacle se dote d'enjeux collectifs. Dans cette assimilation où la scène joue le rôle du comparé et la Grève celui du comparant, se devine une définition en creux de la tragédie, qu'il s'agit de préserver des atteintes que lui portent les réformateurs. La comparaison vaut comme garde-fou.

Geoffroy estime, à propos de *Gabrielle de Verzy*, que

Nos grands maîtres ont parlé à l'esprit, à l'imagination ; ils ont donné à l'éloquence beaucoup plus qu'au spectacle ; leurs successeurs ont cherché à ébranler les sens, à exciter des émotions physiques, autant par ignorance de l'art que par ambition : ils ne savaient pas combien, en cette partie, ils étaient encore au-dessous de la vérité : si l'on ne veut que des effets, le bourreau est le premier des poètes tragiques²¹.

S'appuyant sur la démonstration menée par Burke dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées sur sublime et du beau*²², Geoffroy fustige une concurrence fatale pour l'art, le goût et les mœurs, dont l'anecdote suivante, rapportée par Mercier, trahit l'inhumanité :

Mme du Châtelet voyant M. de Voltaire triste [...], dit à la compagnie, qui lui demandait ce qu'il pouvait avoir : *Vous ne le devineriez pas, mais je le sais. Depuis trois semaines, on ne s'entretient dans Paris que de l'exécution de ce fameux voleur [...]; cela ennuie M. de Voltaire, à qui l'on ne parle plus de sa tragédie ; il est jaloux du roué*²³.

L'horreur du dispositif réel rejailit sur le théâtre. Dans la France de l'Ancien Régime, sous la plume de ces Philosophes qui se rêvent dramaturges, la Grève apparaît comme le repoussoir absolu, emblème d'un arbitraire monarchique qui se donne en spectacle et d'une pulsion scopique impure. Mercier, dans son *Tableau de Paris*, fait une large place à la dénonciation de l'attrait populaire pour les exécutions publiques : « La dernière classe du peuple connaît parfaitement [la figure du bourreau] ; c'est le grand acteur tragique, pour la populace grossière qui court en foule à ces affreux spectacles, par le sentiment de cette inexplicable curiosité, qui entraîne jusqu'à la foule polie, quand le crime ou le criminel sont distingués²⁴ ». Il rapporte que, lors de l'exécution de Damiens, « Les femmes oublièrent la sensibilité de leur sexe [...]. Leurs yeux ne détournèrent point de cet amas de tourments recherchés. La pitié et la commisération s'étaient envolées de la place où le criminel expiait son forfait par le plus long, le plus

²¹ Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, seconde édition, Paris, Blanchard, 1825, t. III, p. 275.

²² Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction et édition par Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1998, I, 15, p. 92-93.

²³ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, chap. 462, t. I, p. 1281.

²⁴ *Ibid.*, chap. 279, t. I, p. 712. Voir aussi chap. 280, t. I, p. 715.

cruel des supplices ». Et Mercier de conclure : « On aura peine à le concilier un jour avec nos mœurs, avec notre philosophie²⁵ ».

Opposant la fascination perverse pour le spectacle et le recul critique de la lecture, Mercier, comme les détracteurs de la nouvelle tragédie, distingue deux régimes de position spectatrice : l'un noble, associé au tragique, l'autre englué dans l'impression physique et la commotion émotionnelle, incapable de dépassement moral comme de réinvestissement collectif. La comparaison dit par la négative ce que doit être la réception tragique. La tragédie de la Grève, tragédie du caniveau, révèle en l'homme les instincts les plus bas, met au jour une inhumanité profonde. Animés par un repli puriste, Geoffroy et consorts s'empressent, pour préserver le modèle d'une tragédie cathartique et aristocratique, de dresser le tableau caricatural et tendancieux d'une tragédie moderne réduite à l'appât du sang, condamnant le public à une fascination et à une passivité immorales. Ils peuvent pour cela s'appuyer sur la sécession des promoteurs du nouveau genre à l'égard du modèle aristotélicien et d'une pensée de l'efficacité éthique de la tragédie placée sous le signe de la purgation. Avec les Lumières, la tragédie entre dans l'ère de la réforme, de la contagion vertueuse du sentiment préférée à une répression des passions jugée inhumaine et illégitime. De là à accuser les tenants du terrible de barbarie, il n'y a qu'un pas, vite franchi par la critique. La Harpe réduit l'effet produit par *Gabrielle de Verger* à une succession de symptômes :

Cinq ou six femmes sont tombées dans des convulsions affreuses [...]. Une femme [...] qui n'avait pris jusque-là nul intérêt à la pièce, qui même en avait ri souvent, a éprouvé tout d'un coup une impression terrible ; elle est tombée dans un état de spasme, dont elle a été longtemps à revenir. J'en conclus que ce spectacle agit plus sur les nerfs que sur l'âme²⁶.

Les moins sévères se bornent à condamner un théâtre qui sacrifie tout au voir et aux effets matériels. Pour Collé, « Toute cette pompe théâtrale [...] est bien ridicule quand la pièce est mauvaise²⁷ ». Voltaire lui-même, pourtant à l'origine de la réforme de la scène, s'inquiète de la surenchère spectaculaire à laquelle le pousse Mlle Clairon, interprète de son *Tancredi* :

Gardez-vous, je vous en conjure, de rendre la scène française dégoûtante et horrible [...]. faire paraître un échafaud, pour le seul plaisir d'y mettre quelques valets de bourreau, c'est déshonorer le seul art par lequel les Français se distinguent [...].

J'ai crié, trente ou quarante ans, qu'on nous donnât du spectacle dans nos conversations en vers, appelées tragédies ; mais je crierais bien davantage si on changeait la scène en place de Grève²⁸.

Ce qui inquiète surtout les puristes, c'est cette course à l'effet qui en vient paradoxalement à banaliser les effets du spectacle, voire à les anéantir. Pour La Harpe,

²⁵ *Ibid.*, chap. 713, t. II, p. 608.

²⁶ Jean-François de La Harpe, *Correspondance littéraire adressé à Son A.I. Mgr le Grand-Duc, aujourd'hui empereur de Russie et à M. le comte André Schowalov, depuis 1774, jusqu'à 1789*, Genève, Slatkine reprints, 1968, t. I, p. 460.

²⁷ Charles Collé, *Journal et Mémoires*, Paris, Firmin Didot, 1868, t. II, p. 344-345.

²⁸ Voltaire, Lettre à Mlle Clairon du 16 octobre 1760, n°16270, *Correspondance*, édition Théodore Besterman, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 13 volumes, 1977-1988, t. VI, p. 26-27. Voir aussi la Lettre du 18 octobre à la comtesse d'Argental, 16273, t. VI, p. 28-29.

la surenchère pathétique n'est qu'une tentative désespérée pour émouvoir un public anesthésié par l'accumulation de scènes terribles²⁹.

Les reproches à l'encontre d'une tragédie compromise avec la Grève visent, en dernier ressort, l'évolution sociologique et culturelle du public. Modeler le spectateur de la tragédie sur celui des exécutions revient à dénoncer l'accès du public le moins fortuné et le moins lettré, au rang d'arbitre des destinées théâtrales³⁰.

La comparaison du théâtre avec la Grève qui, sous la plume des théoriciens de la tragédie, servait une réflexion sur l'alchimie des émotions spectatrices (comment un même objet peut-il susciter l'horreur dans la réalité et, transposé au théâtre, causer du plaisir ?) et une célébration de la mimésis³¹ devient, pour les détracteurs de la nouvelle tragédie, un outil de disqualification, dont ils usent avec une mauvaise foi consommée. Sont en effet passées sous silence par La Harpe ou Geoffroy non seulement les réticences du public, qui, loin d'être unanime dans le plaisir de la commotion, demande à Saurin d'adoucir le dénouement de son *Béverley* et obtient satisfaction³², mais l'obstination des théoriciens du terrible eux-mêmes à souligner la spécificité esthétique et morale de la tragédie, en distinguant tragique réel et tragique scénique. Tous insistent sur la nécessité de garder la mesure, de maintenir l'étanchéité du terrible et de l'horrible. Baculard d'Arnaud juge qu'à cet égard Crébillon est allé trop loin, en suscitant révolte et dégoût, quand, dans la tragédie « On veut que la réflexion nous ramène toujours à cette sensibilité, à cette compassion si précieuse pour l'âme³³ ». Mêmes réticences chez De Belloy, qui opposant le modèle grec à l'excès de la terreur anglaise³⁴, conclut que ce n'est qu'à condition d'une sublimation pathétique et de la consolation qu'apporte le sentiment naturel et voluptueux de la pitié « qu'il est permis de présenter sur la scène un événement horrible³⁵ ». Certains théoriciens, dont Mercier, récuse, pour cette raison, le modèle romain : « un peuple, qui goûtait le spectacle des gladiateurs, n'était pas né pour sentir et cultiver [l'art du théâtre] » et c'est « improprement » que Sénèque est appelé le tragique³⁶. Point de tragédie donc, sans dépassement moral, sans alchimie des émotions. Cette nécessaire sortie de l'engluement spectaculaire vaut aussi pour les spectacles réels. Burke, affirmant la supériorité de l'attrait exercé par les exécutions publiques sur leurs simulacres scéniques, ne cherchait pas à stigmatiser l'inhumanité des spectateurs, mais à démontrer « le triomphe de la sympathie réelle » sur la compassion fictionnelle³⁷. Les exécutions elles-mêmes doivent, selon Beccaria, pour être acceptables, justifier leur dispositif spectaculaire par une ambition cathartique et prophylactique, en le modelant sur le fonctionnement de la tragédie³⁸. Pas plus que les spectacles de gladiateurs ou le

²⁹ Jean-François de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Déterville, 1818, t. I, p. 45.

³⁰ Voir Alexandre Balthazar Laurent Grimod de la Reynière, *Moins que rien, suite de peu de chose*, Lausanne, Belin, Bailly, Desenne et Petit, 1793, p. 19-20

³¹ À l'exception de Burke.

³² Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 325.

³³ Baculard d'Arnaud, préface de *Fayel*, *op. cit.*, p. vi-vii. Il reproche aussi à Voltaire d'avoir exhibé dans *La Mort de César* le cadavre ensanglanté de César (*Ibid.*, p. xxi)

³⁴ De Belloy, Préface de *Gabrielle de Vergy*, *op. cit.*, p. 8.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Mercier, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 1162.

³⁷ Burke, *Recherche philosophique*, *op. cit.*, I, 14, p. 91 et I, 15, p. 92-93.

³⁸ Cesare Beccaria, *Des Délits et des peines*, traduit de l'italien par Collin de Plancy, Paris, Éditions du Boucher, 2002, p. 56, chap. XVI « de la peine de mort »

modèle du *suave mari magno* de Lucrèce, autres comparaisons récurrentes qui fonctionnent dans le discours théorique sur la tragédie comme repoussoirs ou faire-valoir³⁹, le dispositif de l'exécution publique ne peut être assimilé aux conditions du spectacle tragique.

L'argument, dans toute sa mauvaise foi, apparaît pourtant régulièrement à l'appui d'un discours décliniste, qui voit dans l'attrait du public pour les spectacles sanglants le présage d'une dégénérescence plus profonde du goût et des mœurs. Un abonné du *Nouveau Spectateur* s'inquiète, en 1778, à propos de *Beverley* : « L'âme du Français n'a pas besoin de pareilles secousses, il est même à désirer qu'on ne les multiplie pas pour ne point altérer le caractère national⁴⁰ ». Un autre commentateur confie, à propos de *Gabrielle de Verdy* :

[...] sans être bien méchant, je dénoncerais au Gouvernement de pareils ouvrages. [...] je croirais prévenir [le mal] que sa Pièce peut faire à mes concitoyens. Quoi ! les gens de lettres ne cessent de crier contre le combat des taureaux, et celui des coqs à Londres ; de les proscrire comme des jeux indignes d'une Nation civilisée, capables d'accoutumer le peuple à l'effusion du sang et de donner aux mœurs une teinte de férocité : et ce sont des gens de lettres qui présentent au public de pareils tableaux ! [...] les femmes iront en foule s'y trouver mal, et les hommes crieront bravo jusqu'à extinction de voix⁴¹.

Dubos avait prévenu : la barbarie spectatrice, le plaisir pris aux gladiateurs ne sont pas le propre de la grossièreté des premiers temps d'une civilisation, ils naissent avec le luxe, signent la corruption des mœurs⁴². Pour Geoffroy, le succès de *Gabrielle de Verdy* révèle que ce moment est arrivé en France. Et le critique de prophétiser *a posteriori* :

Oui, *Gabrielle* mérite un rang distingué parmi les monuments du mauvais goût de ce siècle ennuyé, où la société s'endormait au sein de la mollesse et de la prospérité, en attendant le plus terrible réveil. Les horreurs théâtrales lui donnaient encore quelques commotions ; [...] mais elle était réservée à d'autres horreurs plus réelles et plus effroyables qui devaient bientôt la tirer de sa léthargie [...]⁴³.

Geoffroy parle depuis l'autre rive, depuis cet *après*, où la tragédie déborde de la scène dans la rue. Si la tragédie, avant la révolution, court les rues, c'est comme on court les filles. Elle s'abîme dans le caniveau, s'encanaïlle au contact d'un réel qui devrait lui rester étranger, au risque d'y perdre sa légitimité morale et esthétique. Néanmoins, dans ce premier temps de notre parcours, la comparaison reste une comparaison : posant l'altérité des deux espaces, réel et fictif, elle permet de réfléchir à la spécificité esthétique de la tragédie, de réaffirmer la dignité de celle-ci, de spécifier un lieu et une définition du tragique propres et exclusifs. Ce n'est que par comparaison que le réel est tragique, encore ne l'est-il pas vraiment⁴⁴. Nul désordre durable, nulle redéfinition profonde du tragique, sur la scène comme dans la rue, ne se devinent, nulle menace véritable.

³⁹ Voir Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, première partie, quatrième édition, chez Pierre-Jean Mariette, 1740, I, 2, p. 12-13.

⁴⁰ *Le Nouveau spectateur ou Journal des théâtres*, Tome III, 15 février 1778, n° XXII, p. 308.

⁴¹ *Lectures variées ou bigarrures littéraires*, Paris, Bastien, 1783 [Barthélémy Imbert], p. 47-48.

⁴² Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, p. 15-16.

⁴³ Geoffroy, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁴ Voir Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit.*, chap. 960, p. 1319.

Une époque où la rue sert à penser la tragédie est une époque où la tragédie est encore possible. Avec la fracture révolutionnaire, les données de l'équation, les termes de la comparaison s'inversent. Quoi de plus normal en temps de *révolution* ? Si les hommes des années 1780 s'inquiétaient de la compromission du théâtre avec la rue, les spectateurs de la Terreur ont vu la tragédie sortir de son lit, abandonner les théâtres pour les places publiques. La tragédie, ou plus encore le tragique, court désormais les rues. À l'inversion des pôles comparant et comparé (le réel est désormais le comparé et la tragédie le comparant) vient s'ajouter, dans la plupart des discours sur le présent la substitution à la comparaison de l'expression d'une identité. Dans ce présent tragique, quelle est la responsabilité, quelle peut être la place de la tragédie ?

« GÉNÉRATION FÉROCISÉE »

Dès les premières histoires de la Révolution, les bouleversements historiques sont envisagés à travers le prisme de la tragédie. Observateur à distance, Burke file le parallèle : mais si les événements contemporains offrent bien « un spectacle qui rappelle l'instabilité du bonheur humain », susceptible de purifier nos esprits « par la terreur et la pitié », force est de constater qu'« en vérité, le théâtre est une meilleure école de moralité que les temples où l'on outrage ainsi les sentiments humains ». Transposé au théâtre, le spectacle des temps présents serait insupportable⁴⁵.

Pour Mercier aussi, la Révolution appelle la métaphore tragique, à l'heure d'évoquer le Nouveau Paris et « cette populace qui environna constamment les échafauds, et qui, jamais lasse du spectacle, fatiguait jusqu'aux auteurs de ces sanglantes tragédies⁴⁶ ». Mais il s'agit d'une tragédie d'un nouveau type, requérant le talent d'un Tacite ou d'un Shakespeare :

S'il apparaissait de mon vivant, ce Tacite, ce Shakespeare, je lui dirais : Fais ton idiome, car tu as à peindre ce qui ne s'est jamais vu, l'homme touchant dans le même moment les extrêmes, les deux termes de la férocité et de la grandeur humaine. Si, en traçant tant de scènes barbares, ton style est féroce, il n'en sera que plus vrai, que plus pittoresque : secoue le joug de la syntaxe, s'il le faut, pour te faire mieux entendre ; oblige-nous à te traduire ; impose-nous, non le plaisir, mais la peine de te lire⁴⁷.

Mercier juge en esthète, en œil sensible aux formes nouvelles, avant de s'engager dans le torrent de l'histoire et d'adopter un discours de condamnation. Le spectacle n'est pas, pour lui, immédiatement tragique, ou s'il l'est, ce n'est pas forcément dans une acception négative du terme. Les travaux du champ de Mars avec « ces bons et braves citoyens de Paris qui surent transformer huit jours de travail en des jours de fête » déploient un spectacle qui agit « comme une expérience d'électricité », « propre à rallier tous les français »⁴⁸. Comme les funérailles de Le Peletier⁴⁹, cette scène édifiante

⁴⁵ Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France*, préface de Philippe Raynaud, Paris, Hachette, « Pluriel », 1989, p. 102-103.

⁴⁶ Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, « avant-propos », p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, chap. 14, p. 77.

accomplit le programme assigné par la Révolution au théâtre. Mais la foi en la possibilité d'un spectacle vertueux vacille avec les massacres de septembre⁵⁰. Entré dans l'ère de la « quotidienne tragédie⁵¹ », Mercier voit désormais en Paris un « un pays extraordinaire et tragique⁵² ».

Servant une dénonciation des dérives révolutionnaires, le lexique théâtral se fait discours de l'horreur. Ses tropes récurrents élaborent peu à peu un mythe collectif auquel se rallient les détracteurs ou les déçus de la Révolution. La métaphore théâtrale agit comme une grille d'intelligibilité fragile opposée à une expérience dont la radicale nouveauté est proprement indicible. Mais l'identité entre l'histoire et la tragédie vire assez vite à une comparaison : l'histoire n'est pas une tragédie. De la fable dramatique, elle n'a pas l'unité, la structure signifiante, l'efficacité cathartique, la fin philosophique. L'histoire est *tragique* : son sens échappe, illisible ; l'individu n'y puise plus une meilleure connaissance de lui-même, une identité affermie par le partage de valeurs, il y perd pied, s'y dissout. La métaphore tragique décrit un monde régi par l'ironie et la cruauté, où le sujet oscille entre les positions de victime et de spectateur. De la tragédie, ne demeurent en somme que le pathétique et un spectaculaire déshumanisé.

Dans les *Mémoires* de Mme Roland, le réseau métaphorique vire progressivement au réquisitoire contre le théâtre. Dans ce « vaste théâtre de carnage⁵³ » qu'est devenue la France, l'expérience individuelle s'écrit sous le signe de la tragédie. En témoignent les épigraphes (« Aujourd'hui sur le trône et demain dans les fers⁵⁴ » ; « To be or not to be : it is the question⁵⁵ »), l'omniprésence du grand style tragique et de ses *topos*⁵⁶, les mots de la dramaturgie pour évoquer les coups du sort. Mais le théâtre est surtout convoqué pour dire l'horreur de cette « génération féroçisée⁵⁷ » qui, lors de l'arrestation de Mme Roland, crie « à la guillotine⁵⁸ ! » et s'est repue des massacres de septembre : « je n'espère plus que la liberté s'établisse parmi des lâches insensibles aux derniers outrages qu'on puisse faire à la nature, à l'humanité, froids spectateurs d'attentats que le courage de cinquante hommes armés aurait facilement empêchés⁵⁹ ». Ce théâtre obscène, dégénéré en voyeurisme trouve place sous la plume d'une femme qui assume parfaitement sa méconnaissance de l'art dramatique. Le récit autobiographique s'attarde peu sur ses lectures théâtrales⁶⁰, passe rapidement sur quelques expériences spectatrices décevantes⁶¹. Le théâtre demeure, dans l'esprit de celle qui se contente « de lire dans le cabinet les chefs-d'œuvre des

⁴⁹ *Ibid.*, chap. 29, p. 138.

⁵⁰ *Ibid.*, chap. 18, p. 99.

⁵¹ Mercier, « Précis de l'influence des révolutions sur le caractère moral des français et sur la génération qui va suivre », dans *Le Nouveau Paris, op. cit.*, p. 1075.

⁵² *Ibid.*, chap. 1, p. 32.

⁵³ *Mémoires de Madame Roland*, édition présentée et annotée par Paul de Roux, Paris, Mercure de France, 1986, p. 234.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 341.

⁵⁶ « Si j'avais à renaître avec le choix des dispositions, je ne voudrais pas changer d'étoffe, je demanderais aux dieux de me rendre celle dont ils m'ont formée » (*Ibid.*, p. 42).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 341.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 86-87. Voir aussi p. 185, 197, 236, 343.

⁶⁰ Elle parle du théâtre du second ordre et de « nos principaux auteurs de théâtre » (*Ibid.*, p. 249).

⁶¹ *Ibid.*, p. 281-282.

grands maîtres⁶² », fondamentalement suspect, associé à une forme d'histrionisme et de manipulation. C'est à la source plutarquienne que Mme Roland puise les modèles de son *ethos* tragique⁶³, brandissant l'héroïsme antique contre une Révolution présentée comme une gigantesque mascarade⁶⁴, dont Danton-Tartuffe serait l'un des principaux metteurs en scène.

Scène politique et scène théâtrale semblent en effet s'échanger leurs acteurs, dans une étrange connivence que ne manquent pas de relever les contemporains. « Et voilà, s'exclame Mme Roland, les régisseurs de l'empire ! Un Collot, comédien de profession⁶⁵ ». La tragédie déborde de la scène dans la rue, pour le grand malheur du peuple : « Plût au ciel, déclarent, toujours à propos de Collot d'Herbois, Étienne et Martainville, qu'il se fût borné à faire de méchants drames, et qu'il eût épargné au peuple français les horribles tragédies dont il a été en même temps l'auteur et l'acteur⁶⁶ ». Mercier souligne lui aussi cette proximité toxique, chez Ronsin, Dubuisson, Fabre d'Églantine, plusieurs comédiens⁶⁷. Et Madame Roland de rapporter une anecdote emblématique : se rendant à l'Opéra, elle trouve la loge louée par son mari indûment occupée par un imposteur qui s'est fait passer pour le ministre. Ce dernier n'est autre que Danton, accompagné de Fabre d'Églantine, de Dumouriez et de « femmes de mauvaise tournure ». Elle quitte alors le théâtre, désavouant un espace que les histrions ont corrompu en en faisant l'écrin d'un triomphe public usurpé⁶⁸.

Cette tragédie qui court les rues rougit donc en retour les scènes, englobées dans la dénonciation de la faillite contemporaine, et parfois rendues responsables de cette dernière. Le présent semble réaliser les pires prédictions des années 1780 : si les femmes ne s'évanouissent plus au spectacle de *Gabrielle de Vergy*, c'est que « les cœurs se sont endurcis par une malheureuse familiarité avec les crimes les plus capables d'épouvanter la nature⁶⁹ ». La « nouvelle école tragique fondée par Voltaire⁷⁰ » a dégradé le public, amenant la Révolution, qui entraîne ironiquement dans sa chute ces pièces délétères.

Le théâtre, à rebours des ambitions que nourrit pour lui la politique culturelle révolutionnaire, n'est plus, sous la plume des détracteurs du présent, une école d'humanité, un temple civique : au lieu d'une élévation, s'y joue une déshumanisation. Au modèle de la réactivation d'une cérémonie théâtrale athénienne fantasmée s'oppose celui d'une instrumentalisation cynique du spectacle : du pain et des jeux. À chacun sa référence antique et la conception du spectacle qu'elle sous-tend : aux acteurs de la Révolution, une pensée du rituel, une subordination de la fable aux enjeux historiques actuels, qui, en faisant passer au second plan l'objet de la représentation, estompe la tragédie ; à ses contempteurs, la démystification de ces ambitions civilisatrices, par la réduction du théâtre à un voyeurisme pervers et à une supercherie politique. Angle mort d'une théorie de la tragédie obnubilée depuis les Lumières par le modèle antique, la référence au *panem et circenses* sature les discours : le

⁶² *Ibid.*, p. 282.

⁶³ Voir *ibid.*, p. 42, 174, 181, 344.

⁶⁴ Voir *ibid.*, p. 138.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁶ Charles Guillaume Étienne et Alphonse Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802, t. I, p. 55-56.

⁶⁷ Mercier, *Le Nouveau Paris*, *op. cit.*, chap. 101, p. 451.

⁶⁸ *Mémoires de Mme Roland*, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁹ Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, *op. cit.*, p. 277.

⁷⁰ *Ibid.*

Censeur dramatique évoque la fureur des spectacles du peuple parisien qui, s'il « a supporté patiemment quatre mois de la plus affreuse disette », semble incapable de « supporter pendant un seul la clôture [des] théâtres⁷¹ ». Pixierécourt dénonce la réactivation de ce « vice des Romains » et fustige comme l'une « des principales causes de la désorganisation de la conscience publique » la guillotine et les représentations gratuites⁷². Même condamnation chez Étienne et Martainville, dont l'*Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution* vise à mettre en lumière la déplorable influence réciproque des mœurs et de l'art dramatique⁷³.

Nombreux sont effectivement les témoignages qui, pour y voir l'accomplissement d'une sacralisation civique du théâtre ou au contraire dénoncer ce dernier, soulignent la perméabilité de la rue et de la salle de spectacles. Des représentations de *Charles IX*⁷⁴ aux pièces consacrées à l'affaire Calas⁷⁵ tout semble, au théâtre, fait pour animer les passions publiques. Et plus que des tragédies, il faudrait à ce peuple furieux des pièces qui frappent fort. Le succès de l'*Othello* de Ducis, comme celui du *Fénelon* de Chénier⁷⁶ en témoignent : « tout, en un mot, avait jeté sur les esprits une teinte sombre et terrible, et l'on ne doit pas s'étonner si l'on voyait froidement au théâtre des horreurs dont la réalité même ne faisait plus frémir⁷⁷ ». Et le *Journal des théâtres* de s'indigner : « Nous devenons décidément des Vandales : bientôt nous n'aurons plus que les goûts des anthropophages⁷⁸ ». La violence ne s'arrête pas aux portes des théâtres ; comme la politique, elle s'insinue au sein d'un rituel fortement perturbé où les ci-devant plaisants du parterre revendiquent désormais le titre d'orateur, et qui offre « chaque jour en raccourci le tableau d'un peuple en révolution⁷⁹ ». Le théâtre, après avoir attisé la tragédie civile, en serait donc la dernière victime⁸⁰, et plus particulièrement ce genre de la tragédie, dont le présent ne cesse de révéler l'obsolescence et la faillite.

Comme le constate Ducis en 1793, dans la lettre déjà citée, l'omniprésence du tragique rend la tragédie impossible, sinon comme une pratique intime de repli, un refuge contre le réel, un rappel de ce qui n'est plus⁸¹. Mercier rapporte : « On dit qu'un poète russe fait des tragédies sur tous ces personnages détronés : c'est ainsi qu'il faut trois mille ans, ou une grande distance de lieues, pour agrandir et pathétiser ce qui de près et sous nos yeux n'inspire que des émotions fugitives et légères⁸² ». Les anciennes recettes ne fonctionnent plus⁸³. Les « beautés antiques » du *Philoctète* de La Harpe sont

⁷¹ *Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départements, par une société de gens de lettres, rédigé par A. B. L. Grimod de la Reynière*, Paris, au bureau du Censeur dramatique, rue Christine n°12 et chez Desenne, Petit et Bailly, t. I, p. 3.

⁷² René-Charles Guilbert de Pixierécourt, *Observations sur l'état où se trouvaient les spectacles avant la révolution [...]*, édité dans le présent volume par Gauthier Ambrus.

⁷³ Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. I, p. ii-v.

⁷⁴ *Ibid.*, t. I, p. 36-37.

⁷⁵ *Ibid.*, t. II, p. 10-11.

⁷⁶ Voir Geoffroy, *Cours de littérature dramatique, op. cit.*, t. IV, p. 120-125.

⁷⁷ Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. III, p. 28.

⁷⁸ *Journal des théâtres*, 20, mardi 6 mars 1792, Théâtre du Vaudeville.

⁷⁹ Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. I, p. 89. Voir aussi t. III, p. 10-11.

⁸⁰ Étienne et Martainville rappellent que « L'exécrable journée du 2 septembre fit fermer tous les spectacles de Paris » (*op. cit.*, t. III, p. 13). Voir aussi Mercier, *Le Nouveau Paris, op. cit.*, chap.112, p. 466.

⁸¹ Ducis, lettre à Talma du 17 frimaire an III, *Lettres, op. cit.*, p. 118.

⁸² Mercier, *Le Nouveau Paris, op. cit.*, chap. 82, p. 332.

⁸³ Voir Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. I, p. 99.

« peu senties du public »⁸⁴. Quant à la tragédie prônée par le nouveau régime, elle ne semble guère répondre à la définition traditionnelle du genre. Mme Roland estime peu le talent de M.-J. Chénier dont les pièces ne sont bonnes que « par l'intention⁸⁵ ». Les tragédies sont remplacées par des pièces édifiantes célébrant les valeurs révolutionnaires, par des faits historiques propres à souder la collectivité, qui, plus que sur la mise à distance, la terreur et la pitié, misent sur l'émulation. La tragédie est dans l'impasse. Ceux qui la pratiquent encore et continuent de croire au théâtre la détachent progressivement du tragique en l'incluant dans un programme d'instruction publique ; ceux qui vivent le présent historique sous le signe de la tragédie dressent l'acte de décès d'un genre dépassé autant que disqualifié par le réel. Il faudra, si l'on en croit ces derniers, attendre la chute de Robespierre pour rendre aux salles de spectacle un peu de leur légitimité ancienne⁸⁶ et voir renaître la tragédie littéraire.

La Révolution ne représenterait-elle alors qu'une éclipse de la tragédie ? C'est difficile à croire. Entre les massacres de septembre et le 9 thermidor, quelque chose d'irréversible s'est joué. Le tragique, dissocié de la tragédie, s'est déplacé. Et ce tragique, c'est aussi bien ce qui, dans l'histoire, renvoie à quelque chose d'archaïque et d'incompréhensible, à une perte d'humanité, que l'échec des grilles de lecture habituelles de l'expérience, au premier rang desquelles la tragédie comme genre littéraire. La tragédie a failli et le tragique désormais – le tragique *moderne* – résidera peut-être dans l'impossibilité de la tragédie traditionnelle.

Plus que les vociférations apocalyptiques d'Étienne et Martainville, il faut peut-être écouter, pour prendre la véritable mesure de cette évolution, ce que nous disent Mercier et les registres des théâtres. En ces jours où la tragédie rougit les rues, ceux-ci ne jouent guère de tragédies, et pas de tragédies tragiques. Ce que veut cette génération férocisée, c'est un théâtre à l'eau de rose, le plus grand succès de la période étant *Les Deux Chasseurs et la laitière*, opéra-comique d'Anseaume. Mercier ne cesse de le rappeler :

Jamais dans les temps les plus heureux, le Français, ni aucun peuple quelconque, ne s'est porté avec plus de fureur au spectacle. [...]

On applaudit avec transport à des scènes de tendresse délicate, qui excitent ou inspirent la bonté. [...]

Sont-ce là réellement ces mêmes parisiens, qui par milliers ont agi en tigres féroces [...] ?

L'on a cru chez l'étranger qu'après l'épouvantable lutte dont nous avons été les déplorables instruments, qu'après tant de sang versé, nous étions plongés dans la misère [...], non seulement hors d'état d'avoir des théâtres qui supposent les circonstances florissantes, mais l'on se demandait si nous pouvions rire un seul instant. Et c'est à cette époque que l'on a vu renaître le théâtre du vaudeville [...]⁸⁷.

Ce décalage, que relève également Chateaubriand⁸⁸, n'est pas moins terrible que l'accoutumance dénoncée par Geoffroy. On peut juger qu'il révèle une autre forme de barbarie, ou qu'il tranche, par sa mise en lumière d'une amoralité foncière du théâtre, avec les ambitions nourries pour lui par la Révolution. Ironiquement, Rousseau

⁸⁴ Ducis, Lettre au comte Amédée de Rochefort, août 1795, *Lettres, op. cit.*, p. 125.

⁸⁵ *Mémoires de Madame Roland, op. cit.*, p. 124.

⁸⁶ Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. III, p. 157.

⁸⁷ Mercier, *Le Nouveau Paris, op. cit.*, chap. 166, p. 610. Voir aussi p. 125, 244, 400.

⁸⁸ *Mémoires d'outre-tombe*, édition de Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier, 1989, livre IX, chap. 2, t. I, p. 478-479.

pourrait avoir ici le dernier mot : le public parisien de la Terreur est bien comme le tyran de Phères qui « se cachait au spectacle [...] de peur qu'on ne le vît gémir avec Andromaque et Priam, tandis qu'il écoutait sans émotion les cris de tant d'infortunés qu'on égorgeait tous les jours par ses ordres⁸⁹ ». À moins qu'il ne faille admettre que, dans les moments extrêmes, folie et légèreté offrent un asile compensateur, une échappée fragile mais nécessaire.

Ce tragique de la tragédie impossible, tragique du renoncement aux formules rassurantes d'un réel ordonné selon les lois d'une dramaturgie régulière, apparaît donc comme foncièrement ambigu, insaisissable. S'il emprunte les atours du rire, ce n'est que sur un mode grinçant, résolument inquiétant. Sous la plume de Mercier, jaillit systématiquement l'alliance des contraires :

C'était bien une misérable comédie que le jeu d'une telle journée, mais elle devait se métamorphoser pour toute la France en une source intarissable des plus horribles calamités⁹⁰.

Ou encore :

Aristote a défini l'homme un animal risible, mais on ne peut pas imaginer à quel point il l'est et peut le devenir, si l'on n'a point vu ces scènes facétieuses, ces imaginations burlesques, ces fantasques délires de l'extravagance, qui annonçaient un peuple subitement licencié [...] ; Momus agitait donc tous ses grelots dans cette immense ville ? On donne dans les spectacles la farce après la tragédie ; mais ici c'était la farce qui précédait les scènes tragiques⁹¹.

Pour dire un tel présent, il faut effectivement, plutôt que la tragédie de Racine ou de Corneille, l'idiome de Shakespeare, ou celui, en germination, du romantisme, un tragique nouveau.

⁸⁹ Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, édition de Michel Launay, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 78.

⁹⁰ Mercier, *Le Nouveau Paris, op. cit.*, chap. 26, p. 131.

⁹¹ *Ibid.*, chap. 82, p. 335-336.