Le programme THEREPSICORE. Personnels dramatiques, répertoires et salles de spectacle en province (1791-1813)

*The Therepsicore Program, Dramatic Personnel, Repertories, and Theater in
Province*

Philippe Bourdin, Françoise Le Borgne, Cyril Triolaire et Clothilde Trehorel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/12409>

DOI : 10.4000/ahrf.12409

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 17-48

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Philippe Bourdin, Françoise Le Borgne, Cyril Triolaire et Clothilde Trehorel, « Le programme THEREPSICORE. Personnels dramatiques, répertoires et salles de spectacle en province (1791-1813) », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 367 | janvier-mars 2012, mis en ligne le 28 septembre 2012, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/12409> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.12409>

ARTICLES

LE PROGRAMME THEREPSICORE. PERSONNELS DRAMATIQUES, RÉPERTOIRES ET SALLES DE SPECTACLE EN PROVINCE (1791-1813)

Philippe BOURDIN, Françoise LE BORGNE,
Cyril TRIOLAIRE et Clothilde TRÉHOREL

Le programme ANR THEREPSICORE a pour but de recenser les salles de spectacle, les artistes, leurs circuits et leurs répertoires pour aboutir à une meilleure connaissance de la diffusion, de l'offre dramatique et des goûts du public en province pendant la Révolution et l'Empire. Il donne lieu à plusieurs journées d'étude et à l'élaboration d'une base de données autour de ces thèmes. L'article propose les premiers résultats probants obtenus en matière de cartographie des activités théâtrales, de direction de troupe et d'arrondissements théâtraux, et de répertoires.

Mots clés : théâtre, répertoires, salles de spectacle, amateurs, comédiens

Dans sa *Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, publiée à la fin des années quatre-vingt, Martine de Rougemont regrettait « la rareté des travaux portant sur des provinces vues dans leur ensemble »¹. Alors que la voie ouverte par Max Fuchs² avait mis en évidence combien le théâtre, en cristallisant tensions et conflits de pouvoir, autorisait une reconstitution de la vie sociale et des opinions des Français à la fin de l'Ancien Régime, elle déplorait l'absence d'enquêtes systématiques et en

(1) Martine DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, première édition de 1988, p. 281.

(2) Max FUCHS, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, vol. I : Paris, Droz, 1933 ; vol. II : Paris, CNRS, 1986 ; *Id.*, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1944.

appelait alors à l'utilisation des « moyens d'analyse moderne ». Avant de conclure son travail, elle assurait qu'on « dispose en fait d'une documentation assez importante sur le théâtre dans de nombreuses localités. Mais les nouveaux historiens, qui s'appuient surtout sur les données chiffrées ou chiffrables, quantitatives, démographiques, servent peu l'histoire du théâtre, et ils omettent eux-mêmes de se servir d'elle, ce qui est aussi regrettable »³. Sorties du procès du « tout quantitatif » dénaturant le « culturel », les études les plus récentes montrent justement combien l'un et l'autre sont conciliables et complémentaires. Il n'est qu'à consulter la banque de données informatiques CÉSAR, si précieuse dans le domaine des études théâtrales entre 1600 et 1800⁴, mesurer l'ampleur de celles qui sont en construction, sur les répertoires de la Comédie-Française depuis le MIT de Boston (*Hyper Studio. Comedie Francaise Register Project*), sur ceux de l'Opéra de Paris (CHRONOPERA), sur les parodies d'opéras à Nantes par l'équipe POIESIS⁵, sans compter les recherches sur les répertoires musicaux rouennais et parisiens et sur les musiciens eux-mêmes⁶. Ces voies informatiques et ces formes collectives ouvrent plus que jamais aujourd'hui de réelles perspectives à l'histoire des pratiques théâtrales en particulier, et culturelles en général, que de nombreux travaux ont su nourrir en élevant l'interdisciplinarité en règle depuis plusieurs années⁷. C'est pourquoi, avec le souhait de recenser les salles, les artistes, leurs circuits et leurs répertoires pour aboutir à une meilleure connaissance de la diffusion, de la consommation et de la création en province pendant la Révolution et l'Empire, trois équipes ont soumis à l'Agence Nationale de la Recherche (ANR) un projet quadriennal qui a eu l'heur d'être retenu : le programme THEREPSICORE réunit des historiens spécialistes de la période considérée, rattachés au Centre d'Histoire Espaces et Cultures (Université Blaise Pascal, Clermont 2), des littéraires spécialistes des

(3) *Ibid.*

(4) Mark BANNISTER, « La base de données CÉSAR et l'avenir des ressources électroniques », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, SHT, 2009, n° 3, p. 254.

(5) Le projet *Hyper Studio* est conduit par Jeffrey Ravel, CHRONOPERA par Solveig Serre et Michel Noiray, l'équipe POIESIS par Françoise Rubellin.

(6) Base de données sur les musiciens d'Église (MUSEFREM) construite par le Centre d'Histoire « Espaces & Cultures » (CHEC), en collaboration avec le Centre de Musique baroque de Versailles (CMBV); recherches conduites, depuis l'Université de Rouen, par Patrick Taïeb, Johann Élard et Yannick Simon sur la chronologie des spectacles à Rouen entre 1762 et 1840, et sur le répertoire des programmes de concert à Paris entre 1773 et 1830. Cf. la rencontre interuniversitaire coordonnée par Cyril Triolaire, sur les *Bases de données informatiques en histoire des pratiques culturelles*, MSH de Clermont-Ferrand, 9 juin 2010.

(7) Cf. Philippe BOURDIN, « Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution », Jean-Clément MARTIN (dir.), *La Révolution à l'œuvre*, Rennes, PUR, 2005, p. 269-270.

théâtres français et étrangers des XVIII^e et XIX^e siècles, rattachés au Centre de Recherches sur les Littératures et la Socio-poétique (CELIS, même université) et au Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature françaises des XVII^e et XVIII^e siècles (CELFF 17^e-18^e siècles, Université Paris IV). Afin que la transcription d'une partie des recherches puisse nourrir une base de données interactive sur l'ensemble du monde des spectacles et des arts de la scène française de l'époque moderne, son traitement informatique fait l'objet d'un travail commun et d'une convention avec le Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) pour abonder le portail numérique PHILIDOR 3.

Les enjeux du programme THEREPSICORE

Trois années clés ont été retenues pour fixer les bornes chronologiques de cette enquête : 1791, 1806 et 1813. Parce qu'elle offre au théâtre sa révolution, alors même que le débat sur la liberté du théâtre prit une tournure vive à l'été et à l'automne 1789 autour du *Charles IX* de Chénier et que la citoyenneté du comédien fut reconnue au mois de décembre suivant, 1791 ouvre le temps de notre enquête. En mettant fin au privilège des grandes scènes parisiennes et en autorisant « tout citoyen à élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tout genre », le décret Le Chapelier fait du théâtre une entreprise commerciale privée et bouleverse l'activité ; l'ouverture de nouvelles enceintes, amplifiant la théâtromanie du demi-siècle précédent, et le lancement dans la carrière de nouveaux artistes signifient un changement d'ère⁸. Plutôt que de borner cette recherche aux décrets dramatiques impériaux de 1806 et 1807 mettant un terme à la liberté d'entreprendre et restaurant l'ancien système du privilège, et supposant un retour à l'ordre après une décennie en tous points révolutionnaire, 1812 et 1813 ont été retenues pour la clore. Un an après l'adoption des décrets de Moscou, 1813 marque à la fois la fin d'un temps politique – dont on sait combien il est déterminant pour la réorganisation de l'activité dramatique nationale – et la seconde restructuration de la carte théâtrale française. Car le nœud et le point de départ de cette enquête reste 1806, année au cours de laquelle est adopté le *Règlement des théâtres* et sont entérinées la partition de l'empire en vingt-cinq districts et leur desserte par une ou deux troupes brevetées. En amont de cette profonde restructuration, chaque préfet est sollicité par le ministère de l'Inté-

(8) Cyril TRIOLAIRE, « Changement d'ère théâtrale : la transformation des structures dramatiques entre Révolution et Empire », Colloque *Changer d'époque. Les périodes historiques en question de l'Antiquité à nos jours*, Rouen, Université de Rouen, 20-21 mai 2010, Actes à paraître.

rieur et se voit soumettre un questionnaire en neuf points sur le spectacle des départements. Les réponses offrent un panorama d'ensemble de l'activité au sortir de la décennie révolutionnaire, imparfait, certes, puisque bien des administrateurs ont répondu aléatoirement, quand ils l'ont fait, essayant en vain d'obtenir les informations nécessaires d'entrepreneurs méfiants. Elles permettent cependant une suggestive comparaison avec les informations compilées quelques années plus tard, en 1813, dans les nouvelles grilles à nouveau adressées aux préfets. Le tout est conservé dans les séries F⁷ 3493 et 8748 des Archives nationales. Là est le fondement de l'enquête THEREPSICORE.

Mais ces premiers dépouillements, complétés au fil des découvertes aléatoires que favorise le classement approximatif de l'immense série F7, sont désormais quasiment achevés. Une deuxième étape a commencé, faite de multiples déplacements sur le terrain, jusqu'aux départements annexés et aux Républiques-Sœurs (où les questions de l'occupation, de la langue, des traductions, déplacent quelque peu les enjeux politiques et esthétiques du théâtre). Car ce sont bien les dépôts des archives départementales et municipales qui nourrissent principalement notre corpus documentaire (les séries L, M, T, éventuellement F et J, pour les premières et les séries D, I, M et R pour les secondes). Délibérations, arrêtés préfectoraux et municipaux, livrent essentiellement des informations sur les salles de spectacle, sur les règlements intérieurs et les mesures de police les concernant, mais ils consignent aussi les contrats passés avec les administrateurs des troupes. Des tableaux dressés par les directeurs proposent des listes de répertoires, classés par genres, offertes à la censure des autorités locales, départementales et ministérielles ; des listes de pièces jouées ; des tableaux de distribution, limités la plupart du temps aux comédien(ne)s, musicien(ne)s et chanteur(se)s, ce qui n'exclut pas, ça et là, la mention d'un concierge, d'un souffleur, d'un accessoiriste ou d'un ouvrier. Les multiples correspondances échangées entre le monde de la scène et les magistrats révèlent quant à elles un quotidien aussi animé qu'incertain, faisant la part belle aux tractations journalières incontournables de l'exercice même du métier (négociation de l'utilisation des salles, organisation des tournées, sous-traitance des privilèges, gestion des finances et des ruptures abusives de contrats, etc.). D'un département à l'autre, les gazettes révolutionnaires puis impériales ne traitent pas également des questions théâtrales, purement et simplement absentes de certaines. Quand elles les abordent, avec une périodicité très variable, elles privilégient les annonces de spectacles (programmation, dates, tarifs, distribution, soit une reproduction des rares affiches qui subsistent par ailleurs) ou les comptes-rendus,

qui peuvent, au-delà des thèmes précités, nous renseigner précisément sur la qualité du jeu, du texte, du public, permettant au passage de définir les critères du bon goût alors en vogue. Ces rubriques représentent bien souvent l'unique moyen de reconstituer une véritable chronologie des spectacles et de recomposer une programmation journalière, faute de trouver partout les registres des concierges (comme à Moulins ou au Puy-en-Velay), ou les feuilles-bilans volantes de chaque représentation (ainsi au Théâtre Graslin, à Nantes). Le temps de la représentation, sur scène et dans la salle, où acteurs et spectateurs interagissent les uns envers/contre les autres, réapparaît sous la plume des commissaires et des policiers postés au parterre ou dans les loges ; dès lors que le public s'électrise, siffle, bouscule, leurs rapports retranscrivent toutes ces atteintes à l'ordre.

Partant de ces récolements, le programme THEREPSICORE doit permettre de dresser une cartographie des lieux théâtraux, à l'aune des politiques d'encouragement ou de contrôle mises en place à partir de 1791, et de décrire les conditions matérielles (costumes, décors, accessoires côté coulisses ; distribution des places côté scène) et réglementaires des arts vivants. Il vise à restaurer les circuits de production et de diffusion, l'itinérance des troupes, la construction des carrières, les liens entre Paris et la province, entre les professionnels et les amateurs – issus ou non des clubs jacobins –, les réseaux qui les unissent aux représentants nationaux et locaux du pouvoir politique. Quels liens juridiques, familiaux, économiques sont à l'œuvre entre le directeur et ses employés ? Quid de la stabilité des effectifs et des engagements individuels quand les nécessités économiques, les difficultés matérielles et les conflits politiques pèsent de tout leur poids ? Les troupes provinciales constituent-elles toujours un réservoir d'acteurs pour la capitale, ou profitent-elles des faillites parisiennes ou, sous l'Empire, de la restriction du privilège, pour s'agréger des sociétaires plus renommés ? La prosopographie offre à voir ce qu'un groupe de dramaturges, compositeurs, musiciens, danseurs, comédiens ou directeurs de spectacles a en commun, de manière à justement saisir l'originalité ou la « normalité » des trajectoires individuelles, à mesurer les régularités et les variations dans le déroulement des carrières, mais également à mettre en lumière stratégies collectives et réseaux. L'étude de l'artiste, dans le groupe, permet d'apprécier son statut, son activité, ses déplacements, son environnement professionnel, familial et même amical, sa petite sociabilité.

La question des répertoires, de leur chronologie et de leur réception demeure enfin au cœur du projet THEREPSICORE. Les scènes de province répercutent-elles uniment l'offre parisienne ou celle des scènes principales, ou bien des choix sont-ils nettement opérés en fonction de

la conjoncture et de la création locales ? Quels sont les délais et les vecteurs (presse, correspondances, etc.) de la diffusion ? Comment les déclinaisons d'une œuvre déjà connue – traduction, adaptation, suite, parodie, effets surajoutés – sont-elles construites et accueillies ? Comment se construit une programmation, depuis la liste officielle remise aux autorités jusqu'aux programmes réellement interprétés, dans lesquels l'ordre des pièces s'avère loin d'être indifférent ? L'identification générique de l'œuvre demeure source de bien des débats, d'autant qu'une même œuvre peut donner lieu à plusieurs désignations selon les lieux, les époques et les conditions matérielles du spectacle, alors que la bâtardise théâtrale et musicale⁹ est à la mode, développée en marge des institutions privilégiées de l'Ancien Régime et vivifiée par la libération de l'activité dramatique en Révolution.

Le portail Philidor3/THEREPSICORE, qui sera l'un des aboutissements de cette vaste enquête (sans compter les journées d'étude qui la rythment et dont les résultats seront rassemblés dans trois ans en une publication synthétique) se compose de plusieurs bases de données, les unes reliées aux autres et à des modules complémentaires, développant des notices PERSONNE, LIEU, ŒUVRE et ÉVÉNEMENT. Ainsi offriront-elles à terme un dictionnaire biographique en ligne des personnels dramatiques évoluant en France entre Révolution et Empire, un panorama complet et détaillé des lieux de spectacle ouverts aux publics, et l'ensemble de leurs programmations au jour le jour. Par l'interrogation croisée des rubriques mises à sa disposition, l'utilisateur se verra offrir la possibilité de reconstituer les tableaux d'une troupe. Grâce à la géolocalisation appliquée (à partir des codes INSEE), il pourra reconstituer une géographie « complète » inédite des lieux de divertissement provinciaux. En proposant une recomposition systématique de la chronologie des spectacles des principales villes de théâtre, cette plateforme révélera les circuits de diffusion des œuvres et permettra de mesurer leur succès ou leur échec. La mise en œuvre du programme THEREPSICORE ouvrira, souhaitons-le, un espace de ressources critiques incontournable pour le chercheur et indispensable à toute tentative de compréhension des mutations esthétiques, des interactions culturelles et sociales caractéristiques des arts de la scène entre Lumières et Romantisme.

(9) Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX (dir.), *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004 ; Philippe BOURDIN, « Du parterre à la scène : ... », *art. cit.* dans *La Révolution à l'œuvre*, *op. cit.* p. 269-292.

Les premiers résultats de la recherche

Vers une géographie des salles de spectacle françaises

Le mouvement, le rythme d'ouverture des salles neuves dans l'ensemble du pays montrent combien 1791 n'accouche d'aucune accélération radicale ni d'une « fièvre constructrice » que la réforme napoléonienne viendrait brutalement interrompre. Depuis près d'un demi-siècle, une vraie théâtromanie s'est emparée du pays¹⁰. Aussi, entre les théâtres de Metz et de Laon respectivement inaugurés en février 1752 et 1807, ce sont au moins soixante-seize théâtres provinciaux qui sont construits ou donnent lieu à la réhabilitation intégrale d'un bâtiment public – jeu de paume et halle à Angers ou Limoges –, soit environ cinq nouvelles enceintes tous les quatre ans durant cinquante-cinq ans. Si neuf théâtres voient le jour entre 1750-1759, seize entre 1760-1769, dix-neuf entre 1770-1799, vingt-quatre entre 1780-1790, vingt-deux entre 1791-1799 et sept entre 1800-1807, ce ne sont pas moins de cinquante nouveaux lieux qui sont ouverts entre 1808 et 1817, et qui viennent s'ajouter ou supplanter ceux élevés depuis soixante ans¹¹. La pédagogie théâtrale républicaine promue par les cercles jacobins en l'an II explique cependant directement la nette hausse des constructions entre 1793 et 1795, la plus importante depuis le milieu du siècle à Paris et en province. Qu'elles naissent de la fusion des théâtres de société, bourgeois et populaire¹², ou qu'elles soient l'émanation directe, parfois inédite, des cercles jacobins, certaines sociétés dramatiques patriotiques se voient ouvrir les salles habituellement dévolues aux troupes professionnelles, avec lesquelles elles fusionnent parfois; les artistes troyens et montpelliérains assidus aux séances des clubs locaux jouent ainsi dans les théâtres élevés lors du demi-siècle précédent – en 1777 à Troyes ou bien en 1787 à Montpellier, après que le premier théâtre établi en 1753 a brûlé deux ans auparavant. D'autres sociétés, mues par les mêmes intentions civiques, investissent quelques mois ou quelques années durant des espaces abandonnés plus tard. La Société dramatique émanant du cercle jacobin bisontin se réunit dans une petite salle communale plutôt que dans le Théâtre de Claude-Nicolas Ledoux

(10) Michèle SAJOUS D'ORIA, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

(11) Cf. Cyril TRIOLAIRE, « Changement d'ère théâtrale ... », Colloque *Changer d'époque ...*, art. cit.

(12) Philippe BOURDIN, « Le théâtre, les amateurs, la Révolution », dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX (dir.), *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, op. cit., p. 248.

achevé en 1784¹³. En floréal an II, la société populaire de Fontenay-le-Comte crée une troupe qu'elle assigne à sa seule salle, reconnue suffisamment vaste pour accueillir en nombre les citoyens vendéens¹⁴; délaissée après Thermidor, elle est supplantée en l'an IV par l'église du Collège où les amateurs s'associent aux militaires en garnison auxquels ils donnent désormais la réplique¹⁵. Devenus biens nationaux et disposant de beaux volumes déjà largement investis les jours de fêtes nationales, les temples sont réaménagés en nombre au cours des années directoriales et consulaires, à l'image de l'église Saint-Michel à Orléans (1796) ou bien de la chapelle du Collège à Auxerre (1801)¹⁶. Le mouvement de constructions observé en Révolution, doublé d'une multiplication temporaire de salles dévolues au théâtre patriotique – dans une proportion encore largement à déterminer grâce à l'enquête THEREPSICORE –, n'est ensuite jamais rompu par les réformes impériales.

Document 1. Salles de spectacle construites en France entre 1748 et 1807.

(13) *Id.*, « Un public d'amateurs dans la France moderne ? », dans Jean-Louis JAM (dir.), *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 106.

(14) AD Vendée, L1364, Procès-verbaux de la société populaire de Fontenay-le-Comte, 25 floréal et 23 prairial an II (14 mai et 11 juin 1794).

(15) *Ibid.*, 1 D8, Registre des délibérations, 11 germinal an IV (31 mars 1796).

(16) Marie-France CUSSINET, « Des salles provinciales au début du XIX^e siècle », dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (dir.), *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, op. cit., p. 303-311.

Document 2. Salles de spectacle construites en France par décennie de 1748 à 1817.

Cependant, dès lors qu'il essaie de penser une projection *des lieux de spectacle* français entre Lumières et Romantisme, l'historien du théâtre fait toujours brutalement face au vide cartographique. La tendance monographique des enquêtes théâtrales, à l'échelle de la ville ou au mieux, de la région, n'a pas, jusqu'alors, débouché sur une vision globale. Martine de Rougemont, après Max Fuchs, s'est contentée de rappeler l'existence d'une centaine de villes et de bourgs ayant accueilli des professionnels du théâtre au XVIII^e siècle¹⁷, sans prendre le parti de les disperser sur une carte, comme tentait alors de le faire au même moment Daniel Roche, en marge de son étude éclairée sur les académies provinciales¹⁸. Alors qu'il a permis au chercheur de littéralement voir non seulement la France de la fin de l'Ancien Régime, mais aussi la France révolutionnée, l'*Atlas de la Révolution française*, publié entre 1987 et 2000, ne consacre aucune carte à un réseau de salles que les études pourtant engagées à la suite du bicentenaire avaient commencé à dévoiler. Si le nouvel *Atlas de l'empire napoléonien* réalisé par Bernard Gainot et Jean-Luc Chappey permet de découvrir la distribution des théâtres de la capitale en 1807¹⁹, aucune carte de cette France des théâtres, élargie en plus à ses cent-dix-sept départements, n'y apparaît. Aussi, l'enquête THEREPSICORE devrait-elle permettre de réparer à terme cet oubli historiographique.

(17) Martine de ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 280.

(18) Daniel ROCHE, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1989, t. 2, p. 483.

(19) Bernard GAINOT et Jean-Luc CHAPPEY, *Atlas de l'empire napoléonien. 1799-1815*, Paris, Éditions Autrement, 2008.

Les dépouillements actuels permettent déjà de proposer des évaluations régionales ou locales, parfois fort éloignées des connaissances jusqu'alors publiées. Prenons le cas de l'Ouest breton – Loire-Atlantique exclue. Un panorama théâtral reconstitué à partir de la base de données CÉSAR renvoie aux pratiques des amateurs – au collège, à Rennes et à Vannes jusqu'en 1762, en société, à Saint-Malo en 1695 – ou des professionnels, venus se produire sur les scènes brestoise et lorientaise, respectivement inaugurées en 1766 et 1780. Seules subsisteraient les comédies des deux arsenaux, construites en pleine théâtromanie, alors pourtant même qu'une autre, à Quimper, non référencée, a également ouvert ses portes en 1784, et accueille toujours le public à l'heure du changement de siècle. Les recherches engagées sur la musique et les nouvelles salles de spectacle par Marie-Claire Mussat puis Michèle Sajous d'Oria permettent de dessiner plus finement la carte des lieux de théâtre professionnel au cours des années révolutionnaires et impériales, six théâtres semblant alors « polariser » l'activité régionale. À l'époque napoléonienne, la base de données THEREPSICHORE dévoile une géographie encore plus précise et différente même de celle projetée par l'Empereur au moment des réformes de 1806-1807. Le *Règlement des théâtres* et ses décrets additionnels, en répartissant 96 des 117 départements en 25 arrondissements et en retenant 254 villes devant être desservies par les troupes brevetées, impose une géographie « idéale » du spectacle vivant, pensée entre contrôle des esprits, amélioration des structures et garantie de l'offre de divertissement. Entre les six villes de spectacle espérées pour le vingt-cinquième district – composé du Bas-Rhin et des Vosges – et les seize du vingt-et-unième – réunissant le Pas-de-Calais, le Nord, l'Oise et l'Aisne –, le dix-huitième – regroupant le Finistère, les Côtes du Nord et le Morbihan – doit en compter sept et le département de l'Île et Vilaine, incorporé dans le dix-septième voisin, cinq à lui seul. La base de données recense au moins onze salles : elle révèle l'existence d'enceintes dédiées au grand art du divertissement à Guingamp, Pontivy, Saint-Servan et Fougères alors que les troupes privilégiées – notamment celle de Mme d'Hautais, ancienne jeune première à Gand passée par la salle nantaise du Chapeau Rouge en l'an VI²⁰ – ne desservent jamais Vitré, Cancale, Dinan ou Lamballe, qui ne paraissent pas s'être encore dotées des bâtiments espérés en haut lieu. L'existence de ce réseau de salles bretonnes témoigne du dynamisme

(20) Marie-Claire MUSSAT, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève, Minkoff, 1988, p. 164.

théâtral observé en Révolution mais également de la méconnaissance des structures locales par le gouvernement impérial – ou de sa réelle difficulté à les saisir, tant les projets de salles forgés sous le Directoire peinent parfois à se concrétiser. Car s’il est indiscutable que le *Règlement des théâtres* incite les municipalités et les promoteurs à lancer ou accélérer la construction de salles neuves – à Clermont-Ferrand – ou bien la réhabilitation de plus anciennes – à Rennes –, l’unification dramatique qu’il suggère est pensée à l’échelle de l’empire. Impliquant l’intégration des départements transalpins, belges et hollandais, ce programme théâtral interroge autant le renouvellement identitaire culturel que la concurrence et/ou la perméabilité entre théâtres finalement étrangers, à l’intérieur des régions frontalières. L’occupation de ces lieux de spectacle, leur existence même, souvent récente, renvoie alors esthétique et politique culturelle aux mêmes intentions de suprématie.

Document 3. Les salles de spectacle en Bretagne au XVIII^e siècle

Sources CESAR

**Document 4. Les salles de spectacle en Bretagne au XVIII^e siècle,
pendant la Révolution française et l'Empire**

Historiographie classique

↑ N. 25 km.

**Document 5. Géographie théâtrale impériale idéale
en Bretagne en 1806**

Règlement pour les Théâtres, juin 1806.

↑ N. 25 km.

Document 6. Les salles de spectacle en Bretagne pendant la Révolution française et l'Empire

Sources *THEREPSICORE*.

Voisin de ces territoires allemands où le théâtre français est en vogue au XVIII^e siècle, et notamment dans les villes de résidence princière²¹, le département du Bas-Rhin dévoile à travers notre base de données une géographie théâtrale originale. L'historiographie classique réduit bien trop souvent les structures dramatiques alsaciennes aux seules salles strasbourgeoises successives, taisant l'existence de tout autre lieu de spectacle dans la frange septentrionale de la région²². Si la ville de Strasbourg jouit d'une situation intéressante, la rendant facilement accessible aux compagnies se déplaçant entre France et Allemagne et entre Suisse et Pays-Bas, le premier opéra joué par une troupe nancéenne l'est en avril 1700. L'année suivante, selon le vœu de magistrats conscients de l'exiguïté et des contraintes de la petite salle de l'hôtel de ville, la grange d'avoine de la rue Luxhof est transformée en comédie. Elle accueille les

(21) Étienne FRANÇOIS, « Les échanges culturels entre la France et les pays germaniques au XVIII^e siècle », dans Michel ESPAGNE et Michael WERNER (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIX^e siècles)*, Paris, 1988, p. 35-47.

(22) Pantaléon DECK, *Le théâtre alsacien, bibliographie complète du théâtre alsacien, biographie des auteurs*, Strasbourg, 1903 ; *Id.*, *Histoire du théâtre français à Strasbourg (1681-1830)*, Strasbourg, Leroux, 1948. Zoltán-Étienne HARSANY, « Le théâtre à Strasbourg sous le Consulat et l'Empire », *Annuaire du vieux Strasbourg*, Strasbourg, 1975, p. 103-118.

spectateurs tout au long du siècle avant qu'elle ne soit supplantée entre Révolution et Empire par la salle du « Poêle des drapiers » tandis que l'église Saint-Étienne, un temps réemployée comme magasin, devient quant à elle le « théâtre allemand »²³, ouvert à l'alternance avec les acteurs français au crépuscule de l'Empire²⁴. Si Strasbourg souffre jusqu'en 1822 de l'absence d'une enceinte résolument moderne, l'Alsace n'est alors pas ce désert théâtral longtemps supposé. À l'aube du nouveau siècle, ce ne sont pas moins de six autres salles où se produisent des professionnels du spectacle dans le département : aussi les habitants de Münster, Soultz, Haguenau, Brumath, Barr et Sélestat jouissent de leur propre théâtre, les quatre dernières salles s'ouvrant régulièrement aux troupes allemandes. Cette intrusion au cœur du réseau de ces salles françaises nourrit alors débats esthétiques et polémiques relatives à l'exclusivité du spectacle qui ne saurait être contestée aux troupes privilégiées par leurs concurrentes germaniques. Les forces de police alsaciennes fustigent ces comédiens allemands qui viennent « se nicher »²⁵ et jouer sur la rive droite du Rhin. Quand bien même le théâtre allemand a pu être pleinement découvert et les Gellert, Schlegel, Weisse ou Lessing goûtés depuis le début des années 1760, les adaptations françaises des pièces allemandes triompher durant les années 1770-1780, puis *Le théâtre allemand* de Junker et Liébault ou le *Nouveau théâtre allemand* de Friedel et Bonneville rencontrer un franc succès²⁶, les compagnies allemandes empoisonneraient le bon goût, pervertiraient la morale et perpétueraient l'ancien esprit germain du pays. Reprenant à leur compte nombre de clichés, administrateurs et personnels policiers stigmatisent des espaces dramatiques de la perversion, révélant au passage combien l'Alsace n'est pas restée en marge du mouvement général de création de nouvelles salles de spectacle et combien leur maillage est devenu l'enjeu d'un contrôle culturel inédit. À l'heure de l'impérialisme dramatique, l'existence de huit lieux de théâtre en Alsace est un sérieux gage de réussite pour les troupes patentées que leurs directeurs, en cheville avec les édiles locaux, ne sauraient accepter de devoir partager.

(23) AN F⁷ 8748, Lettre du ministre des Cultes au ministre de la Police générale, le 11 juillet 1807.

(24) *Ibid.*, Lettre du commissaire général de police de Strasbourg au conseiller d'État chargé du deuxième arrondissement de la Police générale, le 2 juin 1810.

(25) *Ibid.*, Lettre du commissaire général de police de Strasbourg au conseiller d'État chargé du deuxième arrondissement de la Police générale, le 21 septembre 1810.

(26) François GENTON, *Des beautés plus hardies... Le théâtre allemand dans la France de l'Ancien Régime (1750-1789)*, Saint-Denis, Éditions Suger, 1999.

31

Qui sont les entrepreneurs de cette économie culturelle et de ces espaces de diffusion esthétique et idéologique ? Pour l'heure, 54 d'entre eux ont été recensés, dont un couple et cinq directrices (Émilie Baudin, Victoire d'Hautais Mipied, M^{mes} Clément, More et Vogel). Autrement décomptés, ils se répartissent entre 32 directeurs de troupe ambulante,

15 directeurs de salle, dont 4 deviennent directeurs d'arrondissement dans la période considérée (1806-1813), 11 directeurs d'arrondissement (dont M^{me} Émilie Baudin). Leur recension offre un autre moyen de cartographier les salles de spectacle, qui permet aussi de dresser un état des lieux provisoire du dépouillement des enquêtes de 1806 et 1813 – d'où le vide actuel du sud-ouest, du nord et de la région parisienne.

Document 8. Villes de spectacles visitées par des directeurs privilégiés dans la France napoléonienne
(état provisoire)

La base de données permet évidemment des reconstitutions de carrières. Celles-ci sont largement fondées sur des antécédents artistiques et des recommandations. Le passage par les tréteaux réputés de la capitale n'est qu'un critère parmi d'autres, tant l'assise locale peut aussi compter. Pour Primo, nommé à Nîmes de 1808 à 1810 (et qui jouera à Avignon, Carpentras, Beaucaire, Alès), le prestige acquis au théâtre Feydeau dans

des rôles de première basse-taille est un sésame²⁷. Pour Gaspard, comédien et directeur de la troupe sédentaire du théâtre de Besançon en 1807, seules comptent les performances locales selon un rapport du préfet du Doubs :

« M. Gaspard, directeur actuel, a d'abord été simple artiste attaché à la troupe de Besançon, pendant ce temps il s'est fait connaître avantageusement par une conduite régulière et des talents secondaires distingués. C'est d'après la confiance qu'il a inspirée que la direction de Besançon lui a été donnée au commencement de cette année. Je puis dire qu'il était parvenu à former une troupe assez bonne et qu'il a fait des efforts constants pour soutenir son spectacle mais le défaut de garnison depuis plusieurs années, l'influence que les circonstances exercent sur les fortunes particulières et les chaleurs excessives de la dernière saison ayant rendu les recettes presque nulles, le spectacle est à la veille de se trouver désorganisé sans qu'on puisse l'attribuer à un défaut de zèle de la part du Directeur »²⁸.

Bien réussir dans un arrondissement peut permettre d'en revendiquer un autre, plus rémunérateur. Gamas est directeur de théâtre dans le Puy-de-Dôme en septembre 1807. Il sollicite l'autorisation de diriger une troupe ambulante dans le 11^e ou le 13^e arrondissement. En 1810, on le retrouve directeur breveté du seizième arrondissement théâtral (Alsace), avec la possible exploitation des villes de Münster, Soultz, Muffach, Mapperzwiller, Thann – qu'il sous-traite à Soldini contre 12 francs hebdomadaires. En 1813, il est en Avignon, directeur du quatrième arrondissement théâtral²⁹. Son collègue François Futy-Branchu, que Cyril Triolaire a longuement rencontré dans sa thèse sur le 11^e arrondissement théâtral, connaît un parcours encore plus diversifié. Né à Lyon en 1761, il déclare en 1806 mener carrière depuis vingt ans, ayant dirigé depuis l'an II des spectacles pour les villes de Nice, Gênes, Milan, Draguignan, Grasse, Valence et du Puy-en-Velay, à la tête d'une troupe de onze artistes. Il donne des représentations sur le théâtre de Valence en mars 1806 et pro-

(27) AN F7 8748, dossier 1, n° 0393-0395, Lettres du Maire de Nîmes et de M. Primo au ministre de la Police générale, le 28 et 29 octobre 1807.

(28) *Ibid.*, dossier 1, 0810-0812, Lettre du préfet du département du Doubs à Monsieur le conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de la Police générale, 1807.

(29) *Ibid.*, dossier 1, n° 182, Lettre du conseiller d'État chargé du 1^{er} arrondissement de la Police générale au conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement, le 17 septembre 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 860, Lettre de Gamas directeur breveté du 16^e arrondissement théâtral, à Monsieur Frodini, Colmar, 28 octobre 1810 ; AN F7 3493 e, dossier 5, n° 9217, Lettre du préfet du Vaucluse au conseiller d'État, chargé du 2^e arrondissement de la police générale, Avignon, 3 septembre 1813.

met d'y passer l'hiver 1806-1807, non sans revenir au mois d'août 1806 au Puy-en-Velay pour y rester finalement six mois. Il y proclame son intention de former une troupe complète, montée pour la bonne comédie et l'opéra comique, et sollicite désormais un arrondissement théâtral, appuyé par le maire du Puy qui le propose pour les départements de la Haute-Loire et de la Loire (Brioude, Montbrison et Saint-Étienne se prêtant bien aux tournées). Mais l'affaire ne se fait pas et, après un passage par Valence, Futy-Branchu joue de février à Pâques 1807 en Avignon avant de recevoir en mai une autorisation ministérielle pour se produire dans les départements du Vaucluse, de la Drôme et de la Haute-Loire. Lui-même se réserve les rôles de père noble dans la comédie et la tragédie, de seigneur dans l'opéra. En novembre 1807, il se voit refuser l'exploitation du théâtre de Nîmes, dont les autorités jugent le public trop difficile pour apprécier sa troupe ... Il finit néanmoins par l'obtenir et y exerce encore en 1812³⁰.

Les difficultés d'organisation de la carte théâtrale sont réelles pour les préfets et les maires, non seulement pour l'aménagement culturel du territoire (le préfet est souvent amené à donner une autorisation à une troupe parce qu'elle est la seule à pérégriner sur tel ou tel département) mais aussi à cause des promesses non tenues des directeurs, comme le montre le cas d'Émilie Baudin, portée en 1808 à la tête du 2^e arrondissement théâtral, après avoir été mise en concurrence avec le sieur Borsary. En février 1808 et alors que ses fonctions débutent en avril, elle ne s'est toujours pas rendue à Dijon et n'a pas formé sa troupe – ce qui n'a rien d'étrange eu égard aux dates du marché parisien annuel des acteurs et actrices, mais qui agace les autorités municipales, soucieuses de la réputation du théâtre de Dijon (« monsieur le maire est mécontent de votre

(30) *Ibid.*, F7 8748, dossier 1, n° 270-272, Lettre de Futy-Branchu au ministre de la Police Générale, 2 août 1806; *ibid.*, dossier 1, n° 272, Attestation du maire du Puy-en-Velay, 4 août 1806; *ibid.*, dossier 1, n° 273, Attestation du préfet de la Haute-Loire, 5 août 1806; *ibid.*, dossier 1, n° 274-275, Attestation de Futy-Branchu, le 6 août 1806; *ibid.*, dossier 1, n° 284-0286, Lettre du préfet de la Haute-Loire au ministre de la Police générale, 21 mars 1807; *ibid.*, dossier 1, n° 417, Note de renvoi au dossier de la Drôme; *ibid.*, dossier 1, n° 280-281, Lettre du préfet du département du Vaucluse au ministre de la Police générale, Avignon, 6 mars 1807; *ibid.*, dossier 1, n° 293, Lettre du maire d'Avignon attestant des bonnes mœurs de M. Branchu au préfet du Vaucluse, Avignon, 20 avril 1807; *ibid.*, dossier 1, n° 304, Lettre adressée aux préfets du Vaucluse, de la Drôme et de la Haute-Loire, 15 mai 1807; *ibid.*, dossier 1, n° 305-306, Tableau des artistes composant la troupe de M. Branchu; *ibid.*, dossier 1, n° 390-392, Lettre du préfet du Gard au ministre de la Police générale, Nîmes, 10 novembre 1807.

AN F7 3493 c, dossier 3, n° 8986, Lettre adressée au préfet du Gard relative au répertoire déposé par M. Branchu, 28 août 1812; *ibid.*, dossier 3, n° 8981-8984, Répertoire du théâtre de Nîmes pour la quatrième année théâtrale du Sieur Branchu, à Nîmes, 15 août 1812.

négligence et pense qu'il est essentiel que vous faisiez (sic) un prochain voyage à Dijon »³¹).

Il faut dire en retour que les difficultés financières sont permanentes pour la plupart des directeurs de troupe, dont les pouvoirs publics ne disconviennent pas. Ainsi le préfet du Finistère intercède au profit de M^{me} Clément, directrice de troupe ambulante, qu'il a provisoirement autorisée à jouer sur les théâtres de Quimper et de Morlaix, en attendant l'avis du ministre de la Police générale : « la dame Clément a déjà fait de grands sacrifices pour former la troupe dont elle a la direction et elle essuieroit une perte bien conséquente, si on lui otoit la faculté de continuer ses representations »³². Elle doit compter avec la troupe d'une autre directrice, Victoire d'Hautais-Mipied, qui ne semble pas en meilleure santé professionnelle, jouant à Vannes, Rennes, Saint-Malo, Lamballe, Saint-Brieuc, Guingamp, Morlaix et Quimper, « parceque la stagnation du commerce rend impossible un sejour bien long dans chaque endroit & que pour soutenir [s]on spectacle & couvrir [s]es depenses [elle est] absolument obligée d'ambuler »³³. Dans les plus grandes villes, où l'habitude du théâtre est depuis longtemps prise par les spectateurs, des fortunes sont cependant possibles. Pensons à Cortay, dit « Beaujolais », directeur du théâtre de Molière à Bordeaux, fort apprécié pour sa conformité au régime, ses dons patriotiques, son aide aux indigents, ses secours en cas d'incendie, qui a obtenu en 1803 de faire construire sa propre salle en lieu et place de l'ancien théâtre de la Gaîté, incendié – à charge pour lui, au bout d'une concession de quinze années, de la rétrocéder à l'État. Ce privilège est annulé cinq ans plus tard, le préfet limitant les activités théâtrales bordelaises à une seule salle, étant entendu que le Grand Théâtre versera à Cortay durant quinze ans une indemnité annuelle de 6 000 francs³⁴.

(31) *Ibid.*, F7 8748, dossier 1, n° 234 à 237, Lettre d'Émilie Baudin au conseiller d'État chargé de la police du 2^e arrondissement, en date du 23 février 1808 ; *ibidem* dossier 1, clichés 0234 et 0239, Copie d'une lettre du 18 février 1808 du secrétaire de la mairie de Dijon à Émilie Baudin.

(32) *Ibid.*, F7 3493 (a), dossier 1, n° 8678-8680, Lettre du préfet du Finistère au ministre de la Police générale, le 7 mars 18...

(33) *Ibid.*, F7 3493 (b), dossier 2, n° 8839 à 8841, Lettre de Victoire Mipier d'Hautais au ministre de la Police générale, sans date (1806 ou 1807).

(34) *Ibid.*, F7 8748, dossier 1, 976-977, Lettre du préfet de la Gironde à Monsieur le conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de la Police générale de l'Empire, Bordeaux, le 13 février 1808 ; *ibid.*, dossier 1, 984-985, Précis pour le directeur du Théâtre de la Gaîté, à Bordeaux, Pièce justificative n° 1, Extrait du registre des arrêtés du préfet du département de la Gironde, du 14 vendémiaire an XII (8 octobre 1803) ; *ibid.*, dossier 1, 986-987, Précis pour le directeur du Théâtre de la Gaîté, à Bordeaux, 1808, Pièce justificative n° 2 : extrait des minutes de la secrétairerie d'État, 2 février 1806 ; *ibid.*, dossier 1, 990, Précis pour le directeur du Théâtre de la Gaîté, à Bordeaux, 1808, Pièce justifi-

Les difficultés financières dégénèrent souvent en conflits entre les directeurs et les acteurs qui, faisant grève pour défendre leurs droits, entraînent l'intervention des pouvoirs publics soucieux de la pérennité des divertissements, conçus désormais moins comme des moyens éducatifs – ce que la décennie révolutionnaire avait affirmé – que comme des moyens de maintenir l'ordre public. C'est ce que résume sans fard, en septembre 1807, le commissaire général de police de Toulon : « Il importe qu'il y ait à Toulon un spectacle. On conçoit que dans une ville où il y a toujours une forte garnison et un grand nombre de fonctionnaires et d'employés, si l'on ne trouve pas à passer les soirées au spectacle, on se trouve entraîné vers le jeu et la débauche. D'un autre côté, les individus se trouvant réunis sur un seul point, la surveillance est beaucoup plus facile à exercer »³⁵. Mais un conflit interne à la troupe a bel et bien arrêté les activités du Grand Théâtre de Marseille en janvier-février 1806 :

« Les représentations du Grand Théâtre ont été interrompues le 20 janvier par la volonté des acteurs qui manifestent pour non-paiement et refusent toute discussion, à moins qu'on ne leur verse à chacun l'avance d'un mois d'appointments. Le maire demande au sieur Beaussier, directeur, de reprendre son activité dès le 25 janvier et jusqu'à la fin de la saison, mais les artistes refusent, sûrs de ne pas être payés. En effet, les dépenses mensuelles du théâtre excèdent 18 000 livres par mois, tandis que les recettes journalières ne dépassent pas 130, soit 4 300 par mois sur lesquelles 1 800 étaient prélevées par l'administrateur public pour venir en aide aux pauvres. Bref, la faillite menace. [...] Le public clabauda. Les habitués du théâtre ne sachant que faire de leur soirée murmurent. Les abonnés se plaignent. Les propriétaires de la salle ne sont pas contents. À

cative n° 6 : arrêté du ministre de l'Intérieur, 8 septembre 1807 ; *ibid.*, dossier 1, 992-998, Précis pour le directeur du Théâtre de la Gaité, à Bordeaux, 1808, Pièce justificative n° 8 : attestations des autorités de Bordeaux, 12 mars 1806 ; *ibid.*, dossier 1, 998-1101, Précis pour le directeur du Théâtre de la Gaité, à Bordeaux, 1808. Pièce justificative n° 9 : pétition à son excellence le ministre de l'Intérieur, les fonctionnaires publics et habitants de la ville de Bordeaux ; *ibid.*, dossier 1, 1002, Précis pour le directeur du Théâtre de la Gaité, à Bordeaux, 1808, Pièce justificative n° 10, lettre de M. le maire de la commune de Régný, arrondissement de Rouanne, département de la Loire, le 27 février 1807 ; *ibid.*, dossier 1, 1002, Précis pour le directeur du Théâtre de la Gaité, à Bordeaux, 1808, Pièce justificative n° 11, 26 février 1807 ; *ibid.*, dossier 1, 1004-1006, Lettre du préfet de la Gironde au ministre de la police générale, 30 avril 1808 ; *ibid.*, dossier 1, 1018, Lettre à M. le commissaire général de police de Bordeaux, 10 mai 1808 ; *ibid.*, dossier 1, 1042-1045, Lettre du commissaire général de police à M. le conseiller d'État, Bordeaux, le 31 mai 1808 ; *ibid.*, dossier 1, 1046-1049, État des pièces dramatiques jouées au grand Théâtre de la ville de Bordeaux depuis le 21 mars 1808.

(35) *Ibid.*, dossier 1, n° 580-582, Lettre du commissaire général de la police de Toulon au conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de la Police générale, 17 septembre 1807.

cela les acteurs répondent qu'ils ne peuvent pas jouer, d'abord parce qu'ils ne sont point payés, ensuite parce qu'ils ont mis leurs habits de théâtre en gages ».

Le commissaire de police de Marseille conseille au ministre de la Police générale de faire un geste financier, en exemptant le théâtre de la taxe pour les pauvres, en revoyant son organisation du théâtre et en supprimant les abus (notamment les entrées gratuites, réputées avoir ruiné le théâtre voisin de Toulon), arguant là aussi que « fermer tout à coup un lieu de grande réunion dans une ville où l'esprit public n'est pas des meilleurs et où la stagnation du commerce laisse la grande majorité des habitants oisifs, n'est pas sans quelque danger ». Sur les instances du maire, le directeur et la troupe sont renvoyés devant les tribunaux : si les seconds sont mis hors de cause, le premier est condamné à trois jours de prison et se pourvoit en Cassation³⁶. De telles condamnations poursuivent en effet longtemps ceux qui les subissent : le citoyen Leblanc, ancien directeur de théâtre à Marseille où il a fait banqueroute, est ainsi repéré en 1812 à Strasbourg comme membre d'une société d'actionnaires prétendant diriger le théâtre de la ville, et les rapports des administrateurs locaux au ministre de la Police générale sont des plus négatifs sur la possibilité de le maintenir, en vertu de l'article 13 du décret impérial du 8 juin 1806 stipulant expressément que tout entrepreneur qui aura fait faillite ne pourra plus rouvrir de théâtre³⁷.

Ces relations sociales délétères, les problèmes salariaux entre directeurs et artistes conduisent à une dégradation du recrutement : à Toulon, le directeur, Bernard, était réputé réunir une troupe « passable » mais, à force de négliger de la payer, il a vu les artistes quitter la ville les uns après les autres. « Ceux qui sont venus ensuite ont été encore plus maltraités. J'ai vu plusieurs de ces malheureux obligés de vendre leur chemise pour se procurer du pain », note le commissaire de police du cru. Et le discrédit du directeur devient tel qu'il ne peut pour 1807 recruter « que les

(36) *Ibid.*, dossier 1, n° 426, Note pour le ministre de la Police générale, 9 février 1806.

(37) *Ibid.*, n° 887-888, Lettre du commissaire général de police à Strasbourg à Monsieur le comte Pelet, conseiller d'État, chargé du 2^e arrondissement de la Police générale; *ibid.*, dossier 1, n° 889-891, Circulaire des artistes-sociétaires-directeurs privilégiés du théâtre de Strasbourg aux habitants de cette ville, Strasbourg, le 18 mai 1812; *ibid.*, dossier 1, n° 893-894, Lettre du ministre de la Police générale au ministre de l'Intérieur, 8 juin 1812; *ibid.*, dossier 1, n° 901-904, Lettre du commissaire général de la police à Strasbourg à monsieur le comte Pelet, conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de la Police générale, Strasbourg, 9 septembre 1812; *ibid.*, dossier 1, 0906-0909, Lettre du commissaire de Police du canton nord à monsieur Popp, commissaire général de police à Strasbourg, Strasbourg, le 7 septembre 1812.

plus mauvais acteurs, rebut des autres villes. Plusieurs des moins mauvais l'ont depuis peu abandonné parce qu'ils n'étaient pas payés et ils mouraient de faim »³⁸. Réputé « immoral », « insolvable », « banqueroutier », vilipendé par une partie croissante du public réclamant qu'il ne soit pas reconduit dans son privilège, Bernard, qui doit 25 000 francs à ses créanciers, peut néanmoins compter sur l'appui du maire de la ville, dont son épouse partage le lit³⁹. Ces ruines des directeurs conduisent parfois aussi à la formation de sociétés de comédiens autogérées, qui reproduisent ce faisant des schémas bien connus sous l'Ancien Régime : par exemple les comédiens ambulants du sieur Singier, qui honorent de leurs représentations les théâtres de Béziers, Pézenas ou Agde, Singier devenant directeur du 4^e arrondissement théâtral en 1809 et revendiquant de pouvoir tourner dans le Gard et le Vaucluse⁴⁰.

Une spécificité du choix des directeurs apparaît dans les départements frontaliers orientaux. À Nice, pour l'automne et l'hiver 1807, on n'hésite pas à recruter en Italie : ainsi du sieur Rolli, qui a fait ses preuves au théâtre de Savone⁴¹. L'accueil est moins chaleureux pour les directeurs d'une troupe allemande à Strasbourg, M. et M^{me} Vogel, en 1812, alors même que les actionnaires qui, jusqu'à cette année-là, assuraient la programmation d'un répertoire français, ne sont plus en état de le faire. Les échecs militaires et la politique s'en mêlent. Le commissaire de police du cru, qui a eu déjà à surveiller les entrepreneurs allemands en 1807, se

(38) *Ibid.*, dossier 1, n° 580-582, Lettre du commissaire général de la police de Toulon au conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de la Police générale, 17 septembre 1807.

(39) *Ibid.*, n° 586, Lettre du commissaire général de Police à Toulon, au conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de police générale de l'Empire, 13 novembre 1807.

(40) *Ibid.*, n° 596-598 et 601-604, Lettres d'Alexis Singier au ministre de l'Intérieur, février-avril 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 0605-0606, Lettre du préfet de l'Aude au ministre de la Police générale, Paris, 18 avril 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 607-608, Lettre du préfet de l'Hérault au ministre de la Police générale, Montpellier, 7 avril 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 609-611, Copie de la lettre de M. Singier au préfet de l'Hérault (par déduction : avril 1807) ; *ibid.*, dossier 1, n° 612-613, Lettre de M. Singier au préfet de l'Hérault (sans date) ; *ibid.*, dossier 1, n° 615, Rapport du 23 avril 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 0616, Lettre du préfet de l'Hérault, Montpellier, 14 avril 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 617, Note aux préfets de l'Hérault, de l'Aude et des Pyrénées Orientales, 27 avril 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 302, Lettre du préfet de l'Aude au conseiller d'État, chargé du 2^e arrondissement de la Police générale, Carcassonne, 14 mai 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 0635, Lettre du général de brigade, préfet des Pyrénées Orientales, au conseiller d'État chargé du second arrondissement de la Police générale, Perpignan, 27 juin 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 637-638, Lettre de M. Singier au ministre de la Police générale, sénateur et comte de l'Empire, Perpignan, 31 janvier 1809 ; *ibid.*, dossier 1, n° 301, Lettre du préfet de l'Hérault au conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de la Police générale, Montpellier, 13 mai 1807 ; *ibid.*, dossier 1, n° 371-372, Rapport sur la demande de M. Singier à donner des représentations dans le 4^e arrondissement théâtral, février 1809 ; *ibid.*, dossier 1, n° 373, Lettre autorisant M. Singier et sa troupe des représentations dans le Gard et l'Hérault, mars 1809.

(41) *Ibid.*, dossier 1, n° 931, Lettre du préfet des Alpes-Maritimes, 18 juin 1807.

plaint de leurs intrigues : ils espéraient « monter un théâtre allemand sur les débris du théâtre français et indépendant du théâtre actuel des artistes sociétaires. Mr le maire s'étant refusé à une pareille concession, Vogel qui a de nombreux partisans parmi la moyenne classe des habitants allemands de cette ville, s'est rabattu sur des réunions qu'il appelle déclamatoires, où la femme chante, où l'on fait de la musique et où il déclame des morceaux de poésie allemande »⁴². Le désarroi du commissaire de police est à la hauteur du zèle qu'il avait mis en 1810 pour éradiquer d'Alsace le théâtre en langue allemande, qui se jouait notamment à Bar, Sélestat, Haguenau et Landau. On le disait attentatoire à une représentation respectueuse de la religion catholique, et l'évêque de Strasbourg défendait « les âmes pieuses [...] affligées de voir les cérémonies les plus saintes de la religion et ses costumes simulés dans des spectacles uniquement destinés à des usages profanes »⁴³. Lui jugeait que les pièces en langue allemande faisaient à Strasbourg une concurrence déloyale au répertoire français et nourrissaient un « parti anti-français qui reproduira toujours périodiquement des petites menées pour attirer une troupe allemande en cette ville ; la raison politique exige qu'on ne cède point à ce parti, dont les principes sont d'entretenir constamment une différence choquante entre les Strasbourgeois anciens et modernes »⁴⁴. Sur ordre du préfet, le policier avait donc renvoyé sur la rive droite du Rhin la troupe qui se produisait à Bar et à Sélestat (sitôt remplacée par des Français), et une petite troupe ambulante de huit Allemands. Il avait répondu ainsi aux préventions du préfet du Bas-Rhin : « Outre qu'elles y perpétuent l'ancien esprit germain du pays, [ces troupes] n'offrent aucune garantie à l'égard d'un répertoire épuré et empoisonnent le goût et souvent les mœurs par les rapsodies allemandes du dernier genre »⁴⁵. Hélas pour lui : les direc-

(42) *Ibid.*, n° 880-883, Lettre du commissaire général de police à Strasbourg à Monsieur le comte Pelet, conseiller d'État chargé du deuxième arrondissement de la police générale de l'Empire, Strasbourg, 30 mars 1812 ; *ibid.*, dossier 1, n° 895-898, Lettre du commissaire général de la police à Strasbourg à monsieur le comte Pelet, Strasbourg, 17 juin 1812 ; *ibid.*, dossier 1, n° 901-904, Lettre du commissaire général de la police à Strasbourg à monsieur le comte Pelet, Strasbourg, 9 septembre 1812.

(43) *Ibid.*, n° 842, Lettre du 11 juillet 1807 du ministre des Cultes à son collègue de la Police générale.

(44) *Ibid.*, n° 843-845, Lettre du commissaire général de Police à Strasbourg à Monsieur Pelet, comte de l'Empire, conseiller d'État chargé du deuxième arrondissement de la police générale, Strasbourg, 2 juin 1810.

(45) *Ibid.*, n° 848-850, Lettre du commissaire général de police à Strasbourg à Monsieur le comte Pelet, conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de la Police générale de l'Empire, Strasbourg, 21 septembre 1810 ; *ibid.*, dossier 1, n° 855-856, Lettre du commissaire général de police à Strasbourg à Monsieur le Comte Pelet, conseiller d'État chargé du 2^e arrondissement de la Police générale, Strasbourg, 29 octobre 1810.

teurs français se mettent à sous-traiter à des Allemands, dont le succès est à l'évidence plus grand et plus rémunérateur. Et notre commissaire d'enfoncer le clou

« [...] sur les dangers d'admettre sur cette frontière les comédiens allemands, car outre qu'ils entretiennent dans les départemens du Rhin l'esprit tudesque auquel la masse des habitans n'incline que trop, la composition de pareilles troupes facilite l'espionnage de l'étranger en ce qu'elles sont composées d'un ramassis de gens de tous les pays de la Germanie qui, n'étant payés qu'au mois et souvent qu'à la semaine, voltigent constamment à la faveur du cothurne sur les frontières. Il en est même qui sans tenir à ces troupes y paraissent pour donner quelques représentations seulement et il est on ne peut pas plus aisé dans des circonstances sérieuses de jeter des espions sur nos frontières »⁴⁶.

La réduction du nombre des troupes autorisées en 1806 ne correspond pas seulement à la volonté impériale de contrôler l'activité dramatique mais aussi à celle de garantir des spectacles de qualité. Les troupes brevetées stationnaires et ambulantes doivent en effet pouvoir jouer la comédie et l'opéra et être en mesure de représenter les pièces des théâtres parisiens. La réalité s'avère plus contrastée dans la mesure où les directeurs des troupes ambulantes ont tendance à négliger les salles mal équipées, excentrées et peu rentables, ne s'y rendant que lorsque les festivités (kermesse et carnaval à Dunkerque) offrent des occasions de bals rémunérateurs⁴⁷, et préférant le reste du temps déléguer les représentations à des troupes itinérantes (ce qui est interdit). Ainsi le préfet de Corrèze se plaint-il au ministre de l'Intérieur, dans une lettre datée du 2 février 1813 que le sieur Beauval, directeur du 34^e arrondissement, ne produit sa troupe dans aucune ville du département, y dépêchant à l'occasion quelque troupe subalterne. De fait, la troupe dirigée par Deresmond, élevée au rang de troupe secondaire du 34^e arrondissement en 1814, ne compte que huit acteurs (cinq hommes et trois femmes)⁴⁸. Le répertoire signé par son régisseur le 7 juillet 1814, quoique numériquement modeste avec ses 86 pièces, prévoit néanmoins non seulement 27 comédies mais 31 opéras et 28 « vaudevilles ». Sachant que la troupe de Deresmond apparaît numériquement insuffisante pour monter de véritables opéras et que

(46) *Ibid.*, n° 858-859, Lettre du 7 décembre 1810 du commissaire général de police de Strasbourg au comte Pelet, conseiller d'État, chargé du 2^e arrondissement de la Police générale.

(47) L'organisation des bals fait partie des prérogatives des directeurs privilégiés.

(48) AD Corrèze, 172T 1a.

Tulle dispose à l'époque d'une salle des plus modestes⁴⁹, louée par des particuliers, on peut en effet s'interroger sur la nature exacte des représentations proposées au public lors de la vingtaine de soirées correspondant à la « tournée » de cette troupe itinérante dans la capitale corrézienne. Un témoignage à charge du maire de Douai concernant Saint-Romain, directeur privilégié de la troupe ambulante chargée de divertir le Nord, est éclairant à cet égard :

« Ci-joint le répertoire général envoyé à la Mairie sous la date du 16 juin 1812. Le Directeur est loin de faire jouer toutes ces pièces. Son répertoire particulier en comporte sans doute très peu puisque pendant le court séjour qu'il fait à Douai, il est obligé de les répéter plusieurs fois. [...] Souvent même ces pièces sont représentées avec des suppressions de morceaux et de musique, ouvertures, ariettes, ce qui indispose et occasionne du mécontentement de la part du public »⁵⁰.

Les répertoires dramatiques en province sous la Révolution et l'Empire

Primordiale, la question de la programmation est donc un sujet des plus sensibles. Dès l'époque classique, le *répertoire* – programme des pièces qu'une troupe se propose de représenter – apparaît comme un compromis révélateur des intérêts contradictoires qui s'exercent en amont des représentations dramatiques. L'examen des répertoires des troupes provinciales produits sous la Révolution et l'Empire met en évidence une radicalisation de ces tensions, inhérente aux enjeux majeurs dont l'activité théâtrale se voit alors investie⁵¹. Le conflit met aux prises d'abord les troupes et les auteurs dramatiques dont les droits sont officiellement reconnus en vertu de l'article 11 du décret du 13 janvier 1791. Si la période révolutionnaire correspond bien à un basculement de l'autorité du comédien vers l'auteur⁵², ce transfert ne va pas sans peine, comme en témoignent les nombreux rappels nécessaires entre 1791 et 1815 pour

(49) « On ne peut même guère donner ce nom [de comédie] à celle [la salle] de Tulle », écrit le préfet de Corrèze dans sa lettre du 2 février 1813 au ministre de l'Intérieur, AD Corrèze, 172T 1a.

(50) Lettre au sous-préfet de Douai datée du 18 décembre 1812, AD Nord, 1 T 296/8.

(51) Maud POURADIER, « Le débat sur la liberté des théâtres : le répertoire en question », dans Martial POIRSON (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution française. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, L'Esprit des Lettres, 2008, p. 65-76.

(52) Florence FILIPPI, « Les Comédiens contre le texte : acteurs en quête d'autorité dans le répertoire révolutionnaire », *Le Théâtre ... op. cit.*, p. 155-168.

tenter de faire appliquer la législation relative à la propriété et à la rémunération des ouvrages des auteurs vivants. Mais cette valorisation de l'écrit – de plus en plus exigeant et directif – en amont de la représentation, n'empêche pas le détournement fréquent du sens de la pièce par les spectateurs, phénomène massif sous la Révolution⁵³ et source d'un deuxième conflit potentiel, entre l'auteur et le public cette fois ou encore entre ce public et les comédiens. Dans ce conflit relatif à l'orientation morale, politique et esthétique des représentations, les pouvoirs publics s'efforcent de jouer le rôle d'arbitre, prétendant limiter les réactions intempestives du public et obliger les directeurs à respecter un cahier des charges parfois incompatible avec leurs intérêts politiques et économiques. Les répertoires successifs témoignent alors de l'évolution du rapport de force entre ces trois instances (souvent elles-mêmes divisées) : les publics, les troupes et les autorités.

De fait, la cristallisation de ces enjeux autour des répertoires appelle de la part des autorités une « politique du répertoire »⁵⁴. Libérale, celle-ci conduit en janvier 1791 à un décroisement de ces mêmes répertoires, jusqu'alors protégés par le système du privilège sur lequel reposait l'identité des différentes troupes. Joint à l'abolition de la censure, cet accès inédit et massif de tous – acteurs et publics – à tous les genres modifie radicalement les conditions de création et de réception des pièces et accélère prodigieusement les évolutions esthétiques et sociales amorcées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Mais dès janvier 1793, le principe d'une politique culturelle interventionniste revient à l'ordre du jour : le contrôle des répertoires redevient une priorité, dont témoigne une réinstauration progressive de la censure puis, à partir de 1806, le retour à un cloisonnement hiérarchisé des répertoires, garanti par de nouveaux privilèges. Très visible à Paris – où ne subsistent que huit salles après le 29 juillet 1807 – cette restructuration demeure moins évidente en province, en dépit de la nouvelle organisation des spectacles mise en place par le pouvoir impérial.

Comprendre quelles pièces ont effectivement été représentées sur les différentes scènes de province entre 1789 et 1815 est indispensable pour qui veut mesurer l'impact des politiques culturelles menées sur la période par les régimes successifs. Une telle entreprise se heurte néanmoins à plusieurs difficultés. Dans la préface de son répertoire des *Spectacles à Paris*

(53) Sophie MARCHAND, « Pour une approche culturelle du répertoire révolutionnaire : la lorgnette anecdotique », *Le Théâtre ... op. cit.*, p. 213-223.

(54) Martial POIRSON, « Introduction », *Le Théâtre ... op. cit.*, p. 11-61.

pendant la Révolution⁵⁵, André Tissier a relevé les principales d'entre elles : masse des données qu'il s'agit de collecter (chaque théâtre proposant en province comme à Paris un programme par alternance composé de plusieurs pièces) et caractère lacunaire des sources imposant leur recoupement systématique. Mais si, pour Paris, les journaux étaient assez nombreux pour permettre la reconstitution des répertoires, il n'en va pas de même pour la province, d'autant que tous les périodiques ne consacrent pas de rubrique à l'actualité dramatique (annonces et/ou comptes rendus). Force est alors de se tourner vers d'autres archives telles que les répertoires de régisseurs, présentant aux acteurs le programme de la semaine ou de la quinzaine suivante, les livres de comptes mentionnant les dates et les recettes des différentes représentations, les répertoires que les directeurs de troupes doivent transmettre sous la Révolution, le Consulat et l'Empire aux pouvoirs publics pour toute la saison ou pour la durée d'une tournée, les affiches de spectacles. Notons qu'aucune de ces sources ne mentionne jamais l'auteur des pièces programmées, ce qui ne facilite pas l'identification de ces dernières en cette période où les changements de titres sont monnaie courante. Notons encore l'absence de fiabilité de ces répertoires, interminables listes comportant fréquemment plusieurs centaines, parfois plus d'un millier de pièces, programmées à toutes fins utiles pour parer à toute éventualité (et peut-être assoupir la vigilance des pouvoirs publics) ou, plus rarement, listes incomplètes, où s'accumulent de désinvoltes « etc. ». Néanmoins, chacune de ces sources livre des renseignements précieux : mention de genres pour la plupart, mention des pièces censurées, date et nombre des représentations et parfois nombre d'entrées pour les livres de compte, distribution pour les affiches. D'autres archives peuvent venir les compléter : correspondances, rapports de police et recueils d'anecdotes dramatiques mentionnant les incidents survenus lors des représentations (le parterre imposant aux acteurs de modifier le programme de la soirée, de lire des billets ou d'entonner des chants patriotiques, etc.), registres de délibérations municipales.

La nature du répertoire est conditionnée à la fois par les ressources de la salle (en matière de décors et de machines notamment) et par les moyens humains, matériels et financiers de la troupe. À ces deux niveaux, les disparités sont évidentes, comme en témoigne la variété des répertoires produits. À Nantes, en 1796, année où le Grand Théâtre de la Répu-

(55) André TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992 et 2002, deux tomes parus.

blique (inauguré en 1788) brûle au cours d'une représentation de *Zémire et Azor*; *La Feuille nantaise* atteste de représentations quotidiennes, assurées en alternance par les deux principaux théâtres de la ville (République et Rubens), et produisant, à côté de valeurs sûres (Molière, Marivaux, Beaumarchais, Voltaire...), des nouveautés patriotiques et/ou à grand spectacle telles que *Les Émigrés à Quiberon*, *Guillaume Tell*, *Paul et Virginie*, *Lodoïska*, *Les Dragons et les bénédictines*, *Les Victimes cloîtrées*, etc. Programme relativement ambitieux qui n'empêche pas les faillites et la valse des entrepreneurs à la tête des deux établissements. Ces difficultés financières limitent évidemment le choix des pièces en rendant difficiles le recrutement et l'équipement d'une troupe de qualité suffisamment nombreuse pour assurer à la fois rôles dramatiques et lyriques et en rendant tentantes des reprises non soumises aux droits d'auteurs. La troupe de Bogès Villeneuve, qui occupe de l'an VI à l'an X le théâtre de Dijon, s'avoue ainsi le 29 frimaire an VII dans l'incapacité de satisfaire à la demande de l'administration municipale d'interpréter le drame lyrique de Sedaine *Guillaume Tell*, n'ayant ni les costumes, ni les interprètes lui permettant de le faire⁵⁶. Les sociétés dramatiques constituées d'amateurs sont elles aussi fréquemment démunies comme l'explique à la municipalité celle de Dijon encore, pourtant composée de 62 comédiens et de 28 musiciens, dans une lettre datée du 29 pluviôse an IV :

« Quant à la demande de communication du répertoire, la société est dans l'impossibilité d'y déférer, attendu qu'elle n'en a point et qu'elle joue les pièces au fur et à mesure que les amateurs peuvent apprendre les rôles et qu'elle peut à peine régler deux spectacles d'avance [...] »⁵⁷.

Les répertoires des troupes de province témoignent également, comme ceux des troupes parisiennes, de la fortune des thèmes liés à l'actualité sociale (divorce, famille patriote, etc.), politique (pièces anticléricales, antijacobines, etc.) et militaire (batailles, héros du jour, etc.) : à Semur en Auxois, sur les 37 pièces données sous la Révolution, 6 en font leur sujet⁵⁸. Ce rôle actif des troupes dans la diffusion de l'information et

(56) AM Dijon, 1D1/16, p. 177.

(57) AD Côte d'Or, L 449.

(58) Carine TOURNEUR, « Représentations théâtrales à Semur en Auxois durant la Révolution d'après les notes de M^{me} de Champagne », dans *Cahier du Comité Départemental pour l'histoire de la Révolution en Côte d'Or*, « Réjouissances citoyennes en Côte d'Or 1789-1800 », nouvelle série fascicule 1, Dijon-Quétigny, imprimerie Darantière, novembre 2005, p. 83-94, AD Côte-d'Or, 1F520 à 1F530.

des nouveaux usages est bien entendu fortement encouragé par les autorités et ces répertoires signalent sous la Terreur les représentations par et pour le peuple de *Brutus*, *Guillaume Tell* et *Caius Gracchus*, rendues obligatoires par le décret du 2 août 1793, et, sous l'Empire, celles des pièces de circonstance programmées notamment les soirs de fêtes.

La surveillance morale et politique des répertoires donne lieu à partir de 1793 à de fréquents échanges de courriers entre ministres de la Police ou de l'Intérieur, préfets, maires et directeurs de troupes : les pièces interdites sont signalées⁵⁹, les répertoires contrôlés et l'injonction de représenter en priorité des pièces jouées et approuvées à Paris, déjà en usage à la fin de l'Ancien Régime⁶⁰, réitérée dans la circulaire du 22 germinal an VIII. Seules les pièces de circonstances locales à la gloire de la Révolution (comme *Barra ou la Mère républicaine* de la citoyenne Villiers, représenté pour la première fois le 5 germinal an II sur le théâtre de Dijon) puis de l'Empire (telle *La Bataille d'Austerlitz*, drame du sieur Léon écrit en 1805 et représenté remanié à Dijon le 4 décembre 1806 sous le titre *Le Siège de Custrin ou la suite de la bataille d'Iena*) sont tolérées après simple accord du préfet. Ces correspondances font état des éventuels incidents survenus lors des représentations (ainsi du tapage occasionné à Nantes le 22 juin 1795 par *Le Concert de la rue Feydeau*, pièce hostile aux muscadins et aussitôt interdite ou de l'émeute sanglante suscitée à Toulouse le 19 janvier 1797 par une pièce anti-jacobine intitulée *La pauvre Femme*) et des moyens de les prévenir ; elles révèlent également, surtout sous la Révolution, des tensions entre les différents échelons de l'administration, dont les troupes peuvent pâtir ou tirer profit. C'est le cas de la Société dramatique qui assure les représentations à Dijon de 1794 à 1797 et qui s'appuie manifestement sur la complicité du préfet de la Côte-d'Or pour résister aux injonctions municipales et ministérielles de soumettre son répertoire à la censure.

Pas plus en province qu'à Paris, le répertoire en prise directe avec l'actualité, si caractéristique qu'il soit de la période, n'est cependant majoritaire : plus de la moitié des pièces jouées sont en effet des reprises, ce phénomène apparaissant plus massif encore en province qu'à Paris.

(59) Les interdictions touchent notamment *Charles IX* en 1791, *Le Château du diable* en 1793, *Élise dans les bois* et *L'Intérieur des comités révolutionnaires* en 1797, *Athalie* et *Richard Cœur de Lion* en 1799 et, sous l'Empire, toutes les pièces qui font allusion à l'ancienne dynastie royale puis aux puissances ennemies : Suède, Russie ou Espagne.

(60) Max FUCHS cite à ce propos une directive de 1773 (*La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle ...*, op. cit., tome II, p. 124).

À Nantes, d'après Karine Large⁶¹, 925 des œuvres (identifiées) données sous la Révolution lui sont antérieures (contre 475 qui lui sont contemporaines) et Molière, avec 50 représentations sur la période, est le quatrième des auteurs les plus joués après Grétry, Dalayrac et Monsigny. Le même constat a été fait par Cyril Triolaire pour le 11^e arrondissement (Massif central) sous l'Empire où Molière est également le quatrième auteur le plus joué. Cet attachement au répertoire ancien n'est pas seulement à mettre au compte de l'inertie du public et des acteurs ou du refus des directeurs de payer des droits aux auteurs vivants : il ne doit pas faire oublier les conditions nouvelles de sa réception par un public élargi⁶² et les possibilités d'interprétations offertes à la faveur de l'actualité et des « applications » dont les spectateurs sont friands et que cherchent à anticiper les épurations auxquelles se livrent les censeurs entre l'an II et l'an III. C'est dans cette perspective que Martial Poirson invite à reconsidérer la vaste part du répertoire révolutionnaire apparemment apolitique : le merveilleux, le pittoresque, l'allégorie sont propices à la mise en œuvre d'une « dramaturgie du détour » qui propose au spectateur des repères symboliques pour penser les bouleversements en cours⁶³.

De là, sans doute, la vogue de genres tels que le mélodrame, spectaculaire et rassurant en tant qu'il réaffirme la pérennité de l'ordre social momentanément perturbé, mais aussi de l'opéra et de l'opéra-comique, qui triomphent véritablement sur la période. Si les frontières génériques sont difficiles à établir tant les intitulés sont fluctuants et divers (opéra, opéra-comique, mais aussi comédie – drame, trait, divertissement, etc. – en vaudevilles, mêlés d'ariettes, de chants, etc.), les témoignages convergent pour attester la demande du public à l'égard de ces spectacles lyriques. Le maire de la ville de Lille précise ainsi dans sa lettre du 31 décembre 1812 au préfet du Nord que « le genre qui plaît le plus en cette ville est l'opéra-comique » et que, inversement, « la comédie et la tragédie jouées par les acteurs ordinaires attirent peu de monde »⁶⁴. Cette demande du public explique la faible présence, dans les répertoires de province, des tragédies, qui, en dépit de la valorisation officielle dont elles bénéficient,

(61) Karine LARGE, *Les Théâtres de Nantes et du Mans pendant la Révolution française (1789-1799)*, Maîtrise d'histoire moderne sous la direction de Philippe Bourdin, Université Blaise Pascal, sept. 2011, p. 123 sq.

(62) Pierre FRANTZ, « Naissance d'un public », *Europe, Le Mélodrame*, nov-déc 1987, n° 703-704, p. 26-37.

(63) Martial POIRSON, *op. cit.*, p. 46 sq.

(64) AD Nord, 1 T 296/8.

ne représentent que 6 % des pièces jouées dans le 11^e arrondissement théâtral, 7 % à Bordeaux et 9 % à Dijon sous le Consulat et l'Empire. Les répertoires des troupes en tournées ne mentionnent bien souvent tout simplement pas ce genre. De fait, les directeurs de troupe sont sans cesse tiraillés entre la nécessité de donner aux autorités des gages de bonne volonté politique mais aussi esthétique (en ne donnant pas au public « que des pièces usées ou des ouvrages d'un mauvais genre »⁶⁵), celle de faire des économies et celle d'attirer le public aux représentations, ce qui, étant donné la faiblesse numérique de ce public, suppose certes un taux de rotation rapide des pièces (d'après Cyril Triolaire, 90 % des pièces jouées sous l'Empire dans le 11^e arrondissement y ont été jouées moins de cinq fois) et une appropriation des « nouveautés » parisiennes (dans un délai qui varie d'un à quatre ans en fonction de la taille et de l'éloignement des troupes) mais aussi une sélection, privilégiant au sein de ces nouveautés les pièces les plus susceptibles de faire recette.

Si la recension des sources engagée dans le cadre de THEREPSICORE permettra d'obtenir la vision la plus précise possible de la réalité de l'offre dramatique, et sur la nature exacte des représentations auxquelles l'immense majorité des Français de l'époque (et des habitants des territoires annexés sous le Consulat et l'Empire) pouvait effectivement avoir accès sous la Révolution et l'Empire, la tâche est encore lourde. Aujourd'hui, les fonds d'archives départementales et municipales de neuf départements ont été intégralement dépouillés et numérisés pour période de la Révolution et de l'Empire. Dix-huit départements sont actuellement en cours de traitement et des missions sont d'ores et déjà programmées dans huit autres ; trente-cinq départements ont déjà fait l'objet d'une mission en 2012, soit 30 % de ceux qui devront, *in fine*, avoir été visités – parmi ceux-ci, les grandes scènes de Nantes, Toulouse, Montpellier, de Lille et de Turin. Plus l'enquête progresse, plus elle permet de mesurer combien les décennies étudiées sont une période charnière de l'histoire du théâtre français. Les contemporains en avaient une conscience diffuse, enthousiaste ou critique. Sous la Restauration encore, Alexandre Ricord, directeur d'une agence dramatique dans le Paris de 1818, tonne sans originalité (le la est donné dès le Directoire) contre les fondations de 1791, ces scènes puériles et barbares où non seulement « les jeunes gens [s'égarent] par des exemples pervers et [sont] attirés par les femmes prostituées »

(65) Circulaire du 1^{er} mai 1815 du ministre de l'Intérieur aux préfets. AD Corrèze, 172 T 1a.

mais où surtout le « théâtre français [est] abandonné »⁶⁶. Dormeuil, ex-administrateur des droits réunis devenu acteur puis régisseur remarqué au théâtre du Gymnase et à celui du Palais Royal, bénit au contraire publiquement le temps passé de cette « régénération du théâtre [qui] date de la même époque que celle de la France tout entière »⁶⁷.

Philippe BOURDIN, Françoise LE BORGNE,
Cyril TRIOLAIRE et Clothilde TRÉHOREL
ANR THEREPSICORE
Centre d'Histoire « Espaces & Cultures » (CHEC) /
Centre de Recherches sur les littératures et la socio-poétique (CELIS)
Université Blaise-Pascal
Maison des Sciences de l'Homme
4, rue Ledru
63000 Clermont-Ferrand
www.univ-bpclermont.fr/chec/
www.univ-bpclermont.fr/celis/

(66) RICORD Aîné, *Quelques réflexions sur l'art théâtral, sur les causes de sa décadence, et sur les moyens à employer, pour ramener la scène française à son ancienne splendeur*, Paris, Librairie LAR du Palais Royal, 1818. Cité par Cyril TRIOLAIRE, « Changement d'ère théâtrale ... », Colloque *Changer d'époque ...*, art. cit.

(67) DORMEUIL, *Réflexions sur la liberté des théâtres soumises à MM. les membres de la commission dramatique*, Paris, Riga-Librairie, 1830. Cité par Cyril TRIOLAIRE, « Changement d'ère théâtrale ... », Colloque *Changer d'époque ...*, art. cit.