

Des manières d'aimer le théâtre sous la Révolution

Philippe Bourdin

▶ **To cite this version:**

Philippe Bourdin. Des manières d'aimer le théâtre sous la Révolution. Studi francesi, 2013, 169 (2), pp.5-17. hal-01762551

HAL Id: hal-01762551
https://uca.hal.science/hal-01762551

Submitted on 10 Apr 2018

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.

Des manières d'aimer le théâtre sous la Révolution

Source : *Studi Francesi*, n° 169, 2-2013, p. 5-17.

Résumé : *L'amour de l'art théâtral, dont témoigne la fréquentation des scènes professionnelles par une population sociologiquement large, ressort de témoignages individuels nombreux puisés dans les correspondances individuelles ou les Mémoires, celles de l'artisan comme celles du bourgeois, enrôlés ou non dans les armées républicaines qui leur permettent d'exercer leur curiosité à l'étranger. Il se décline aussi en de nombreuses pratiques collectives, de moins en moins privées, encouragées par les clubs jacobins puis par leurs opposants : le théâtre des amateurs connaît pendant la Révolution une efflorescence qui n'est pas seulement un héritage des pratiques éducatives ou des cercles de société. Quels que soient les règlements dont ils se dotent, copiés sur ceux des professionnels, les amateurs ont souvent sur les troupes classiques l'avantage du nombre et de la jeunesse, des moyens matériels assurés par leurs cotisations ou les saisies révolutionnaires. Relevant largement du domaine de la mondanité, leur activité bénéficie d'une reconnaissance sociale fondée sur la solidité et le renforcement de leurs liens maritaux, familiaux, amicaux, professionnels, maçonniques ou de voisinage. Ils souffrent en revanche d'une dichotomie sexuelle induite par leur horizon de recrutement, d'une médiocrité de talents souvent avouée, des aléas politiques qui se traduisent par une instabilité de leurs cénacles, soumis à épuration, et de leurs répertoires.*

Mots clés : théâtre amateur, patriotisme, jacobins, spectateurs, ordre social, sociétés dramatiques, police des spectacles

Il n'est pas unanimement admis dans la France de 1789 que l'on puisse se passionner pour le théâtre, fustigé par Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758). Contre les amoureux de la scène tonnent encore quelques suppôts de l'Église, prompts à excommunier les artistes et leurs thuriféraires livrés à cet enfer des passions. L'abbé Parisis, sur la foi de nombreux mandements épiscopaux, confond la comédie, notamment celle des Italiens, avec « la fange des vices » agitée par Satan, meurtre et plaisir mêlés[1]. En juillet 1789, le *Journal ecclésiastique* (p. 279-280) vitupère contre « la foule de petits théâtres si propres à augmenter la licence, le libertinage des mœurs comme des opinions, et à en devenir une école publique pour tous les âges, ainsi que pour toutes les conditions », que l'on a laissé se développer à Paris comme en province :

> Falloit-il permettre d'élever en tous lieux ces tréteaux du vice et de la folie, où le peuple lui-même va puiser l'esprit de dissipation et de désœuvrement, l'ennui de ses devoirs, le dégoût de ses travaux et de ses occupations ordinaires, le dégoût même des plaisirs plus purs et plus vrais qu'il rencontroit au sein de sa famille, et où la moindre perte que le peuple puisse faire est celle de son temps et de son argent ?

En l'an III, les *Annales de la religion* n'auront pas de mots assez durs contre les expériences de l'an II, associant déchristianisation et élévation du théâtre au rang d'école des mœurs par le Comité de Salut public, des « comédiens, acteurs ou auteurs […] comme les prêtres mêmes de la morale publique »[2]. De fait, les préventions contre les arts de la scène en entretiennent depuis longtemps d'autres, plus violentes, contre comédiens et comédiennes, dont la vie supposée dissolue ou parasitaire nourrit des biographies sulfureuses et imaginaires appréciées du public. Abraham, gendre pourtant fort progressiste du député clermontois à la

[1] Abbé PARISIS, *Questions importantes sur la comédie de nos jours*, Valenciennes, 1789 (deuxième édition).
[2] *Annales de la religion*, 20 floréal an III (9 mai 1795), p. 29.

Constituante Gaultier de Biauzat, ne se méfie-t-il pas de « cette foule de gens sans mœurs » ?[3] Un changement de ton est cependant à l'œuvre, favorisé par la défense des artistes. La *Feuille hebdomadaire pour la province d'Auvergne* en rend compte : elle qui, en 1781, voyait dans le spectacle la ruine des bourgeois, la corruption des enfants d'artisans et un encouragement à la coquetterie pour les jeunes filles, concluant à la nuisibilité de la comédie, proclame en 1789 l'utilité des artistes et de leur imitation :

> À quoi sert un comédien, vous dit froidement un riche provincial : à beaucoup, Monsieur, à beaucoup ; les comédiens sont des hochets qui souvent empêchent les grands enfants de brûler les maisons ; les comédiens sont les portraits vivants des grands hommes qui ne sont plus. O vous qui prétendez à la liberté, qui voulez secouer le joug féodal, allez entendre la tragédie, apprenez que le grand art de la déclamation vous donnera laz noble assurance de parler en public ; vous ne serez point troublé en voyant tous les regards fixés sur vous ; vous saurez varier les sons de votre voix ; enfin, vous saurez persuader, convaincre et terrasser les ennemis de votre liberté.[4]

Ces mouvements de manches et de menton, ces préventions des élites religieuses ou de l'opinion commune, doivent cependant être considérés en proportion de la véritable théâtromanie qui s'est emparée des Français depuis un demi-siècle. Elle ne se mesure pas seulement à la fréquentation des scènes professionnelles. Elle se décline aussi en de nombreuses pratiques collectives et privées, du théâtre d'éducation développé dans l'intimité des cercles familiaux, de celui des collèges jésuites ou séculiers jusqu'au théâtre de société, fort de son souci de distinction sociale et souvent déterminant pour des vocations comme celles de Le Kain ou de Talma (sociétés aristocratiques, bourgeoises, associations populaires, y compris rurales, amusements des grands, cercles pornographiques parisiens[5]). Du spectateur éclairé au comédien amateur, suivons donc la voie des divertissements utiles en temps de Révolution[6].

I. Le spectateur éclairé

On sait que pour les comédiens professionnels du XVIII^e^ siècle « aller à Rouen » signifier se faire siffler, tant le public normand de l'une des plus grandes salles de l'hexagone était exigeant. L'habitude de se retrouver dans les lieux de spectacles en famille, entre amis, dans un mélange social assumé, ressort d'une civilité goûtée par nombre de Français, qui trouvent entre scène et loges occasion d'échanges, de rires et de rixes. Le large spectre sociologique des parterres des grands théâtres parisiens, où s'entasse un public si dense que les troubles sont inévitables et incontrôlables, est à l'image de cet engouement : « plutôt que de préserver le sens critique du détachement, […] les spectateurs du parterre du XVIII^e^ siècle insistaient sur la participation, de manière émotionnelle et physiquement explicite », jusqu'à interrompre ou empêcher certaines représentations[7]. Le public ne cesse d'être sollicité sur le boulevard du Temple par les prouesses techniques d'un entrepreneur comme Jean-Baptiste

---

[3] Archives départementales du Puy-de-Dôme, F 144 (33). Lettre du 26 janvier 1790 à Gaultier de Biauzat.

[4] Bibliothèque Clermont-Université, A 65 007. *Feuille hebdomadaire pour la province d'Auvergne*, 26 avril 1781 et 3 octobre 1789.

[5] Martine de ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1988, pp. 297 et sqtes ; Georges Hérelle, *Les Théâtres ruraux en France*, Champion, 1930 ; Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle*, Oxford, 1997 ; M-E. PLAGNOL-DIEVAL et Dominique QUERO (dir.), *Les théâtres de société au XVIII^e^ siècle , Études sur le 18^e^ siècle*, n° 33, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.

[6] Plusieurs des exemples qui suivent doivent beaucoup aux sources que m'ont aimablement communiquées Françoise Le Borgne, Bruno Ciotti, Côme Simien et Cyril Triolaire, que je remercie chaleureusement.

[7] Jeffrey S. RAVEL, « Le théâtre et ses publics : le parterre à Paris au XVIII^e^ siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet – septembre 2002, pp. 89-118 ; *The Contested Parterre : Public Theater and French political Culture (1680 – 1791)*, New-York, 1999. Voir aussi Gregory BROWN, *A Field of Honor : Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New-York, 2002.

Nicolet, fier de sa devise « Toujours plus fort », qui rend bien compte de la recherche de la sidération du plus grand nombre. Celui-ci voit aussi sa mémoire et son intelligence entretenues ou sollicitées par l'objet qui rend compte de la scène : gravures d'artistes célèbres en habits, boutons ouvragés des vestes masculines, reflets des scènes principales des pièces les plus réputées, éventails des maîtres de l'Académie de Saint-Luc ou des marchands d'estampes de la rue Saint-Jacques, représentant fréquemment, à partir des années 1770, des scènes de l'opéra-comique ou du répertoire au goût du jour, avec références scénographiques, explications contextualisées et citations. 1789 advenu, leurs auteurs prendront acte du verdict élogieux du public en faveur de *Charles IX ou l'École des Rois*, *Nicodème dans la lune*, les *Deux petits savoyards*, *Brutus*, *Raoul, sire de Créqui*[8]. Ce même jugement peut promouvoir telle ou telle réplique comme élément du langage courant, tel personnage comme incarnation d'un archétype : c'est le sort heureux de *Robert, chef de brigands*, créé par La Martellière à partir d'une libre adaptation de l'œuvre de Schiller[9].

La critique, majoritairement, regrettera cette démocratisation du public (et ce mélange des genres censé les abâtardir tous) ; elle y verra un avatar de la Révolution. Le fait est clair pour Fabien Pillet, fort de ses sympathies royalistes, qui fait imprimer en l'an IX *La nouvelle lorgnette de* spectacles (287 pages in-16 vendues un franc et cinquante centimes), dans laquelle il use de l'antiphrase assassine contre cent quatorze comédiennes et cent trente-sept comédiens de tout rang, particulièrement contre ceux des boulevards, pourtant volontairement brièvement évoqués. Il prétend au « bon goût », antithèse du « mauvais goût des spectateurs », du « gros public », des « manières provinciales » jurant avec les normes de la capitale – thème dont les auteurs eux-mêmes font classiquement leurs choux gras, pourfendant tous les Pourceaugnac de France et de Navarre. Il dit ses regrets pour le ton et les attitudes « trop bourgeois » ou trop boulevardiers de tel ou tel acteur (en lieu et place de la « noblesse » d'expression attendue), un goût construit bien davantage par ses pourfendeurs qu'en conscience par les principaux intéressés[10]. Mais ces combats d'une critique très sensiblement et quasi unanimement portée à la défense d'un académisme, d'un classicisme, qui la fondent et deviennent sa raison d'être[11], la mettent souvent en contradiction avec les attentes d'une opinion publique bien mieux formée qu'elle ne fait mine de le croire et très capable de construire un jugement sans les béquilles des censeurs. Au feuilliste de *L'Observateur marseillais*, reprochant en 1790 à l'acteur Philippe-Antoine Dorfeuille, missionnaire jacobin s'il en est, son manque de nuance et de goût, ses mouvements empesés et ses effets appuyés dans *Philoctète*, *Coriolan* et *Cinna*, répond la *Lettre d'un amateur de M. Dorfeuille*, défense et illustration de la pantomime et de la déclamation scandée[12]. Le baron Grivel, spectateur assidu au Théâtre-Français des débuts de Talma et de M^{elle} Mars, des succès de Baptiste aîné,

---

[8] Georgina LETOURMY, « L'éventail du succès : le théâtre mis en images à la veille de la Révolution », in Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (dir.), *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 221-240.

[9] Philippe BOURDIN, « Le brigand caché derrière les tréteaux de la Révolution. Traductions et trahisons d'auteurs », *Annales historiques de la Révolution française (AHRF)*, n° 2-2011, pp. 51-84.

[10] Philippe BOURDIN, « Fabien Pillet ou la critique du goût bourgeois au théâtre, de la Révolution à la Restauration », in Philippe BOURDIN et Françoise LE BORGNE (dir.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2010, pp. 105-128.

[11] Michel BIARD, « De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion », *AHRF*, n°4-1995, pp. 529-538 ; id., « Thalie et Melpomène face à leurs juges (la critique théâtrale sous le Directoire) », in Philippe BOURDIN et Bernard GAINOT (dir.), *La République directoriale*, Clermont-Ferrand - Paris, Presses universitaires Blaise-Pascal, 1998, tome 2, pp. 663-678 ; id., « *C'était dans le journal pendant la Révolution française* ou la chronique théâtrale de la *Chronique de Paris* (août 1789 – juin 1791) », in *La plume et le sabre. Hommages offerts à Jean-Paul Bertaud*, Paris, 2002, pp. 135-146.

[12] Philippe BOURDIN, « Les tribulations patriotiques d'un missionnaire jacobin : Philippe-Antoine Dorfeuille », *Cahiers d'histoire de Lyon*, t. XLII, 1997, n° 2, pp. 217-265.

Chomel , Dugazon ou Dazincourt, exprime avec nostalgie dans ses *Mémoires,* évoquant le Paris de l'an III, l'heureux temps où il construisait son jugement et le mettait en débat :

> Les pièces que l'on jouait étaient, comme on le pense bien, en harmonie avec le temps. C'était *Brutus*, la *Mort de César*, le *Wenceslas* de Rotrou, le *Charles IX* de Chénier, etc. Connaissant mes classiques, je savais également par cœur les belles tirades de nos meilleures pièces ; mais comme les beaux vers gagnaient à être récités par des acteurs dignes de les comprendre ! J'étais enthousiasmé, et, de tous les plaisirs que je goûtai à cette époque de ma première jeunesse, aucun n'était aussi vif, aussi complet que celui du théâtre. Il n'y avait point alors de claqueurs en titre, et la division du travail n'avait point encore produit cette espèce jugée indispensable plus tard. Le public prononçait donc en toute liberté et d'après ses impressions du moment. On eût perdu son temps si on eût essayé de dominer par la claque, comme cela s'est pratiqué depuis. Les passions politiques entraient sans doute pour beaucoup dans les jugements, mais déjà commençait à poindre un jour nouveau, et une sorte de réaction littéraire se faisait pressentir. Il était clair que le bon goût frappait à la porte du temple, et qu'il ne tarderait pas à reprendre son empire, à faire justice des maximes révolutionnaires qui ne seraient pas énoncées en bon français. Aux coins des parterres se trouvait d'ordinaire une réunion d'amateurs, qui débattait le mérite des acteurs et des pièces et qui était religieusement écouté par les jeunes gens. Je puis dire que j'ai fait là une sorte de cours de littérature dramatique, qui me plaisait beaucoup. Nous sortions ordinairement ensemble, mon brave Fain et moi, et, chemin faisant, il complétait mon instruction par des remarques très fines et très spirituelles sur les scènes que nous venions de voir jouer.[13]

Issu du peuple et devenu maître-artisan, Jacques-Louis Ménétra, suffisamment introduit pour fréquenter les coulisses et ayant foulé lui-même la scène en amateur, emmène sa famille voir les Italiens ou le répertoire de l'Opéra-Comique, mais apprécie tout autant les danseurs de corde du boulevard du Temple ou les arlequinades de Chaumont[14]. La province n'est pas en reste. On sait Miette Tailhand, nièce du Conventionnel Gilbert Romme, sensible aux spectacles de la Comédie de Clermont-Ferrand, très fréquentée au demeurant et occasion d'un affichage social qui conduit l'art du paraître[15], voire des rixes sanglantes entre loges et parterre, auxquelles les futurs députés Gaultier de Biauzat et Couthon avaient pu assister en 1780 et qui se reproduiront en l'an V[16]. Le même Biauzat n'avait pas oublié l'année précédente d'inciter ses concitoyens auvergnats, ses amis de la municipalité de Clermont-Ferrand surtout, à imiter la mise en scène de *L'Offrande à la liberté*, créée par Gossec et Méhul à l'Opéra de Paris, le 30 septembre 1792[17]. Mais le divertissement a ses limites lorsque la réalité subsume toutes les fictions. Un simple volontaire aux frontières, fils de procureur et cousin de « Miette » Tailhand, rappelle ainsi à sa sœur, actrice en herbe, ce que raison veut dire, lui imposant de reconnaître l'existence d'un plus grand et plus important théâtre, celui des opérations :

> Je ne m'étendrai pas davantage sur ce que nous pouvons souffrir. Le courage et l'espérance fait disparaître toutes nos souffrances. Tout en jouant ici mon rôle dans le tragique, naturel, je souhaite à tous nos parents et concitoyens la suite de leurs amusements civiques. J'espère qu'à mon retour, si je suis assez heureux pour le voir, je ne serai pas un acteur sans apprentissage. Nous n'avons point ici pour maître ni les Racine, ni les Corneille, ni les Voltaire ; mais, cependant, le théâtre ne laisse pas que d'être des plus fréquentés.[18]

---

[13] *Mémoires du vice-amiral baron Grivel*, Paris, Plon, 1914, pp. 27-29.

[14] Daniel ROCHE (présentation), *Journal de ma vie de Jacques-Louis Ménétra, compagnon vitrier au XVIII^e siècle*, Paris, Montalba, 1982, pp. 317-318.

[15] René BOUSCAYROL, *Les lettres de Miette Tailhand-Romme, 1787-1797,* Aubière, s.e., 1979. Lettre 25, 28 juin 1788.

[16] André BOSSUAT, « Le théâtre à Clermont-Ferrand aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue d'histoire du théâtre,* treizième année, tome II, 1961-1962 ; Philippe BOURDIN, *Des lieux, des mots, les révolutionnaires. Le Puy-de-Dôme entre 1789 et 1799*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1995, p. 54.

[17] Archives départementales du Puy-de-Dôme, F 156 (78). Lettre de Biauzat aux administrateurs clermontois, 25 nivôse an IV (15 janvier 1796).

[18] René BOUSCAYROL, « Deux lettres d'un volontaire riomois à sa mère », *Revue d'Auvergne*, 1985, n° 2, pp. 249-254. Lettre de Gilbert Chabory du 3 nivôse an III (23 décembre 1794).

Les militaires de la République, en garnison, en France comme à l'étranger, sont un public captif pour les salles de spectacle. Ils sont redoutés, et le demeureront, comme potentiels fauteurs de troubles. Les exemples sont légion de ces querelles d'un soir, que l'ivresse envenime : à Châlons-sur-Marne, deux bataillons de l'Indre et de la Creuse créent une échauffourée en janvier 1792, parce qu'un officier du premier proteste violemment contre le prix réduit des places offert aux volontaires (6 sols au lieu de 12), sans vouloir convenir de l'aberration de son émoi, comme le lui intime un collègue de l'autre corps ![19] Mais il faut bien tuer le temps, si possible intelligemment, pour nombre de fils de la bourgeoisie devenus officiers, se souvenant des enseignements familiaux et collégiens ; il faut apprivoiser les populations et avec elles partager ; enfin, l'espoir existe de croiser l'autre sexe. En stationnement à Châlons-en-Champagne en 1792, le capitaine Gerbaud note ainsi, pour mieux conjurer son ennui : « Nous avons cependant comédie, nous sommes tous abonnés, mais encore n'y vient-il guère de dames »[20]. Fils d'un avocat de Montluçon (Allier), Gilbert Favier prouvera son appétit tôt inculqué pour les arts de la scène partout où le porteront ses pas de volontaire dans les armées républicaines : il apprendra, pour mieux goûter les tréteaux européens, les langues des pays occupés, l'allemand et l'italien particulièrement, traduisant *Les souffrances du jeune Werther* ou assistant par exemple, en l'an VIII, à une représentation en langue vernaculaire de *Misanthropie et repentir*, de Kotzebue[21]. Les amours des tréteaux sont autant périlleuses que déçues. À peine sorti de son école militaire où le sentiment royaliste était répandu, le futur général Griois s'ennuie ferme fin août 1792 à l'Opéra, qui redonne pourtant le réputé *Roland* de Quinault, Marmontel et Piccini (créé en janvier 1778, il avait provoqué la colère des gluckistes), « soit qu'il fut réellement mauvais ou que la fatigue, la gêne » éprouvées « au parterre où l'on était alors debout » ne le lui fissent trouver tel[22]. Et que dire du célèbre général Lefebvre, accompagnant son supérieur Augereau, fort de son aide décisive au coup d'État du 18 fructidor an V, et hôte de la Comédie-Française dont il a exigé deux pièces de Voltaire, *Brutus* et *La Mort de César* ? Après avoir refusé avec la violence du soudard de prendre dans sa voiture l'épouse d'un de ses subordonnés (« Va te faire f[outre, NA], nous ne sommes pas ici pour accompagner des femmes, et surtout la tienne, qui a les t[étons] mous ! »), le voilà installé : « Lefebvre, qui n'avait aucune idée de la littérature, applaudissait de tout son cœur et de ses grosses mains, croyant que c'était une pièce de circonstance faite le matin ; il me donnait des coups de coude à chaque instant en me disant : « Dis donc, dis donc, quel est le b[ougre] qui a fait cela ? Est-il ici ? »[23]

---

[19] Maxime MANGEREL (documents publiés et annotés par), *Le capitaine Gerbaud (1773-1794)*, Paris, Plon, 1910, pp. 40-41 : « De propos en propos, d'injure en injure, ils en viennent aux mains, ou pour mieux dire aux cheveux. Vous allez être étonné de voir deux officiers se prendre au toupé, rien n'est cependant plus vrai, mais il faut convenir qu'ils n'avoient d'épée ni l'un ni l'autre. C'étoit dans le vestibule même de la salle de la comédie que ces messieurs se chatouilloient. La garde qui ce jour là étoit composée de grenadiers de notre bataillon parvint cependant à les séparer. Plusieurs de ces mêmes grenadiers eurent la bassesse de chasser l'officier de l'Indre à coups de crosse de fusil ; ce qui, comme vous le pensez bien, ne fit pas plaisir à ceux de l'Indre. Un d'entre eux court au parterre et appelle les siens ; sur le champ la rumeur devient générale, le spectacle est interrompu, chacun quitte sa place et court à l'endroit où se jouait la tragi-comédie ; on trouve les athlètes, on les raisonne, et enfin l'évidence de leurs torts leur est représentée par tous leurs amis ; ils en conviennent, mais ils conviennent aussi d'une heure pour le lendemain et d'un lieu plus commode. Plusieurs s'en apperçurent, on les raisonne de nouveau et on parvient à leur faire abandonner leur projet et pour le remplacer on fait annoncer un diner fédératif pour le lendemain, et après le diner une promenade d'union ; tout le monde n'allât pas au dîner, mais il n'en fut guères qui n'alassent à la promenade. On parcourut toutes les rues de la ville avec un beau drapeau où étoient gravées en lettres d'or ces belles paroles : « L'Indre et la Creuse unis à jamais ». »

[20] *Ibidem*.

[21] Louis DUCHET, *Deux volontaires de 1791. Les frères Favier de Montluçon. Journal et lettres*, Montluçon, 1909. Héritier d'une sociabilité bourgeoise, Gilbert n'est pas moins sensible à Terpsichore et fondera à dessein une société de danse à Besançon, au sein de l'état-major où il est capitaine – le droit d'entrée en sera prohibitif.

[22] *Mémoires du général Griois*, Paris, Plon, 1909, tome 1, p. 22.

[23] *Souvenirs du Maréchal Macdonald*, Paris, Le Livre chez vous, 2007, pp. 118-121.

II. Le comédien amateur

L'acculturation laborieuse de l'époux de « M^me^ Sans-gêne » est significative de la distinction sociale conférée par la connaissance des jeux et répertoires de la scène, à laquelle peut prétendre une partie de la bourgeoisie française. À elle les éventuelles pratiques privées d'un théâtre démonstratif et explicatif, réécriture de thèmes connus mobilisant intrigues et personnages manichéens pour mieux repérer le bon et le méchant, la vertu et le vice, selon les canons de la morale édifiante. À elle surtout le théâtre des collèges, celui des jésuites pour les pères de famille désormais aux responsabilités, celui des institutions en partie seulement renouvelées pour les plus jeunes, qui ouvrent enfin leur art au public le plus large et non plus aux seuls parents d'élèves. Á Aurillac, des jeunes gens, du reste encouragés par un directeur de troupe, profitent en octobre 1789 de la désaffection du Présidial par les magistrats pour en bouleverser l'architecture et édifier une grande salle de spectacles, au mépris du danger d'incendie[24]. L'effondrement du cuvage servant de salle de représentation, le 20 décembre 1791 à Clermont-Ferrand, nous révèle là encore l'existence d'une troupe d'écoliers, victimes en la circonstance de leur succès (400 spectateurs présents), à peine le rideau levé et alors que l'un des acteurs venait d'affirmer : « Je suis brave soldat français »[25]. À Lille, en l'an II, une « société de jeunes républicains », désireuse de monter des pièces patriotiques (comme *Le Départ des volontaires*), demande à récupérer « les décorations du collège où ils ont joué pendant les deux dernières années de leurs humanités », notamment *Guillaume Tell* – décors pour l'heure remisés « dans un grenier où elles sont sans doute la pature des rats et exposées à la poussière »[26]. Au Mans, de jeunes citoyens donnent, en janvier 1790, *La Mort de César* au théâtre municipal ; en l'an II, alors que les jacobins contrôlent les amateurs du cru, les collégiens sont encore assidûment présents[27]. Leur contrôle par les adultes des sociétés populaires leur est moins favorable à Riom, l'année suivante, dans la mesure où ils prétendent à leur indépendance, vécue comme une concurrence par leurs aînés[28]. Le théâtre est, du reste, étroitement intégré aux exercices scolaires promus par la Société des Jeunes Français de Léonard Bourdon, associant morale civique, arts mécaniques et divertissements comme la quintessence de la vie citoyenne : un spectacle dont ils sont les héros initie donc les élèves au fonctionnement d'une petite république, d'un tribunal citoyen, puis d'un atelier artisanal (celui du boulanger, de l'imprimeur, du menuisier, du cordonnier, etc.), qu'ils quittent pour se

[24] Archives communales d'Aurillac, I D (1). Délibération du 28 octobre 1789. Cf. Claude GRIMMER, *Histoires de théâtre à Aurillac*, Musée d'art et d'archéologie d'Aurillac, 2001, p. 10.

[25] BCU (Bibliothèque Clermont Université), 180 620 : *Le Thermomètre du jour*, journal de DULAURE, n^os^ des lundi 26 décembre 1791 et mercredi 18 janvier 1792 ; Patrimoine, Ms 928 : Lettre de l'élève Massonnet à son père, 18 décembre 1791. Cf. Philippe BOURDIN, *Des lieux, des mots, les révolutionnaires. Le Puy-de-Dôme entre 1789 et 1799*, Clermont-Ferrand, 1995, pp. 52-53.

[26] Archives départementales du Nord, L 489 (4). Pétition aux citoyens administrateurs du district de Lille, 8 nivôse an II (28 décembre 1793). Un décor de forêt, deux rochers et un arbre, un décor de rue, quatre statues en bois et un petit autel de Mars seront finalement accordés aux jeunes gens le lendemain.

[27] Karine LARGE, *Les théâtres de Nantes et du Mans pendant la Révolution française (1789-1799)*, mémoire de maîtrise, Université Blaise-Pascal, 2001, p. 130.

[28] Archives communales de Riom, Registre des délibérations municipales (ans III et IV), p. 19. La municipalité doit répondre, le 13 brumaire an III (3 novembre 1793), à la pétition « de jeunes citoyens d'un age encore tendre », désirant « obtenir la salle des spectacles pour s'exercer à l'art dramatique et donner des pieces de comédie ». Les édiles confirment alors un quasi monopole à la Société dramatique du cru, dont plusieurs sont des membres éminents, refusant de souscrire à la demande, « sauf aux jeunes citoyens à se joindre, si leurs talens le permettent, à ceux qui occupent déjà ce meme théatre ».

faire violonistes ou choristes[29]. Alors que l'appareil jacobin a été en grande partie détruit sous le Directoire, malgré le fragile réseau des cercles constitutionnels, les autorités, qui servent une réaction républicaine au danger royaliste exprimé dans les urnes en l'an V, ne voient pas d'un mauvais œil une mobilisation des jeunes citoyens. Ainsi à Courrières, où des adolescents souhaitent s'adonner à la comédie : « rien ne s'oppose à leur désir, pourvu néanmoins que leurs pièces soient patriotiques, rendues les décadis et fêtes nationales, et qu'au besoin elles vous soient communiquées à l'avance », consent le commissaire auprès de l'administration départementale du Nord[30]. Deux instituteurs du Tarn, désireux faire applaudir des représentations de leurs élèves dans le théâtre qu'ils viennent d'édifier, sont *a contrario* réprimandés car ils ont invités les parents pour la Pentecôte, au lieu de respecter le calendrier décadaire ...[31]

La Révolution favorise la création des sociétés dramatiques : anciens cercles bourgeois mis au service des opinions de leurs animateurs, promus au sein des municipalités et des clubs (Riom) ; créations ex-nihilo par les Jacobins, par les sociétés populaires (Besançon, Dijon), par les administrations locales sous la réaction thermidorienne et le Directoire (Albi, Troyes, Tulle)[32] ; divertissements utiles reproduits au sein des armées françaises enfin[33]. À moins qu'elles ne couvrent un vide territorial, à l'écart des tournées des troupes, ces sociétés évincent la plupart du temps des lieux où elles s'installent les professionnels, dont le répertoire est jugé insuffisamment patriotique – pour survivre, certains comédiens sont contraints à exercer un second métier ou à s'associer à cette concurrence très politique, comme à Dijon. Fières de leurs missions propagandistes et philanthropiques (leurs recettes sont en général versées aux indigents), les sociétés d'amateurs copient pourtant les règlements associatifs des gens de l'art. Le règlement bisontin du 18 prairial an II (30 juin 1794) prévoit différentes conditions d'admission : des qualités morales appréciées par le comité de la section du candidat ; des aptitudes au théâtre vérifiées par le comité d'examen de la société dramatique ; une élection par l'assemblée générale des amateurs et l'approbation des officiers municipaux. À Fontenay-le-Comte, en pleine Vendée insurgée, le règlement du 3 messidor an II (21 juin 1794) - le plus intransigeant pour l'heure découvert - relève du comité des fêtes

[29] Archives nationales, F^{17} 1331^{B}. Rapport des députés de la Commission des Arts [Lindet et Plaichard, N.A.] pour assister aux exercices des Écoles républicaines de la Société des Jeunes Français, 9 messidor an II (27 juin 1794).

[30] Archives départementales du Nord, L 489 (1). Lettre du commissaire du département du Nord à son collègue de Courrières, 19 ventôse an VII (9 mars 1799).

[31] Archives du Tarn, L 202, f° 41. Lettre du commissaire du pouvoir exécutif près l'administration centrale du département aux citoyens Cavaillier et Saussol, instituteurs, 5 prairial an VI (24 mai 1797) : « Vous etes particulièrement par l'essence de vos fonctions apelés à seconder les vues du gouvernement dont tous les eforts tendent à faire oublier jusqu'aux dernières traces du régime royal, nobiliaire et sacerdotal. »

[32] Philippe BOURDIN, « Le théâtre, les amateurs, la Révolution », in *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, *op. cit.*, pp. 241-254 ; id., « Les théâtres de société sont-ils solubles dans la Révolution ? L'exemple de l'Auvergne », in *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, pp. 157-168 ; id., « Drama societies in the French Revolution : from jacobin enthusiats to royalist amateurs », *French History*, vol. 22, n° 1, Oxford, mars 2008, pp. 3-27 ; Anne HERTERT, « La Société dramatique de Besançon et le personnel révolutionnaire bisontin de 1793 à 1796 », in *Théâtre et Révolution*, n° spécial des *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, 1989, pp. 35-43 ; Clothilde TREHOREL, *Le théâtre à Dijon de 1789 à 1810*, mémoire de maîtrise, Université de Dijon, 1999. Archives départementales de Corrèze pour Tulle (1 E DEP 271/831. Registres de la société dramatique), Archives départementales de Vendée pour Fontenay-le-Comte (L 1364. Registre de délibérations de la société populaire du cru), Archives départementales du Tarn pour Albi (L 740, f° 7).

[33] Capitaine DUTHILT, *Mes campagnes et mes souvenirs*, Paris, Le Livre chez vous, 2008, p. 190-191. En 1801, à Bologne, les militaires français fondent un théâtre de société, sur lequel l'auteur versifie, non sans plaider l'indulgence des futurs spectateurs (« La lyre et le mousquet ont trop peu de rapport/ Pour que la même main les accorde d'abord ») : « Thalie et Melpomène excitent nos désirs / Et leurs jeux variés rempliront nos loisirs. / Par elles dirigés, sous les traits de la fable, / Nous pouvons réunir l'utile et l'agréable ».

décadaires, qui distribue les rôles, punit les amateurs qui ne les assument pas, batifolent aux répétitions, ou y ajoutent « quelques expressions satyriques ou indécentes ». Il prévoit explicitement de censurer les pièces pour assurer l'œuvre de propagande : il « fera tous les changemens dont elles seront susceptibles sous les rapports de la politique et de la morale », et les soumettra ensuite à l'avis de la municipalité. En coulisses comme dans la salle, il veille à la partition des sexes (réservant par exemple les loges aux seules citoyennes). Le texte riomois, du 7 pluviôse an III (26 janvier 1795), planifie les prérogatives de la direction, les rôles et les entrées des artistes, la gestion des répétitions et des défaillances (jusqu'aux amendes infligées pour travail insuffisant ou absences, de 20 sols à 3 livres), l'emploi salarié du garçon de salle. Il affirme l'autogestion de l'ordre interne et la collégialité du choix du répertoire et du fonctionnement d'un ensemble au sein duquel l'individu est intégré par cooptation de cinq membres – cooptation qui renvoie aux modèles académiques et maçonniques. Les missions patriotiques, la participation aux fêtes civiques demeurent des exigences. La revendication du sérieux, le souci de protection morale des jeunes filles transparaissent d'un article à l'autre (33 au total). Quant à la société de Tulle, qui s'organise le 21 nivôse an III (14 janvier 1795) et tient registre de ses activités, le poids des administrateurs y est si grand qu'elle envisage un partage des tâches digne de la Convention : elle est dirigée par un comité subdivisé en quatre commissions spécialisées (une pour l'aménagement de la salle, une pour le choix du répertoire et des interprètes, une pour la police générale et l'entretien de la salle, la dernière pour les comptes financiers), étant entendu qu'il y a assemblée générale le premier jour de chaque mois et chaque fois que le comité le juge nécessaire. Elle rémunère à la séance des garçons de salle et deux perruquiers.

Les amateurs ont souvent sur les troupes classiques l'avantage du nombre et de la jeunesse (au bénéfice des trentenaires) : 50 comédiens et musiciens se retrouvent au théâtre de Besançon pour jouer pendant trois ans une pièce chaque dimanche puis chaque décadi ; ils sont 91 à Dijon, 49 à Tulle, 33 à Riom, 21 à Fontenay-le-Comte. Ils ont pour eux la reconnaissance sociale, la solidité et le renforcement des liens maritaux, familiaux, amicaux, professionnels, maçonniques ou de voisinage. À Riom, les deux tiers des amateurs, pour 54% issus du monde de la robe, pour 21% de celui du commerce, occupent sous la Révolution, parfois de manière continue, d'importantes fonctions électives locales (municipalités de la commune, du district, tribunaux, agents des représentants en mission), et au moins la moitié participent à la société populaire de l'an II, parmi lesquels plusieurs fondateurs du club jacobin de la ville. À Besançon, sur une moitié de l'effectif connue, le recrutement privilégie les tenants de l'autorité révolutionnaire (administrateurs et leurs enfants, commissaires des sections, hommes de loi, négociants, médecins, enseignants), que ce soit en 1794 ou en 1796. Les sociétés souffrent d'une dichotomie sexuelle induite par leur horizon de recrutement (des clubs masculins) et fort gênante pour la distribution des rôles. Elle est particulièrement forte à Tulle (12% de femmes), à Riom (24%), à Fontenay-le-Comte (31%) et à Dijon (38%). À Besançon, où 83 % des artistes en moyenne sont des hommes, et parmi eux 11 % d'adolescents, ce déséquilibre est accentué par la mésentente des militants avec la Société des Amies de la Liberté et de l'Égalité, fondée en 1792.

Avec ces théâtres de société révolutionnaires, on reste largement dans le domaine de la mondanité : ils s'interrompent une fois l'été venu et les notables partis pour leurs résidences secondaires ; ils savent agglomérer des solidarités et susciter des modes – à Riom, « la Comédie bourgeoise fait fureur », peut ainsi noter Miette Tailhand[34]. À l'heure des réseaux

[34] René BOUSCAYROL, *Les lettres de Miette Tailhand-Romme …*, *op. cit*.. Lettres 97, du troisième trimestre 1794 (« Le public a accueilli favorablement des amateurs qui voulaient bien prendre la peine de l'amuser. Il a applaudi à outrance ce qu'il aurait peut-être sifflé dans une autre circonstance ») et 98, de novembre 1794.

(de cercles érudits, de salons, de loges, de correspondances), il semble que des liens soient tissés d'une réunion d'amateurs à l'autre. Ceux de Tulle, qui ont besoin de décors de place publique et de maison rustique, font ainsi appel en floréal an III à un peintre qui a déjà travaillé pour la société dramatique de Limoges. Miette Tailhand assiste en 1793, à Issoire, ville commerçante de moins de 5 000 habitants, à un *Brutus* mis en scène par Jean-Baptiste Reymond, « directeur de la comédie bourgeoise », auquel elle reconnaît du talent. La jeune Riomoise, considérée comme affiliée, selon des termes empruntés au monde académique ou maçonnique, est installée à la place d'honneur dans la petite salle où l'on joue. Elle n'évite pas, dans son jugement final qui égratigne les comédiennes, leur accent, leur vulgarité, comme dans son refus de s'associer à elles pour une prochaine représentation (« un honneur qui aurait compromis la dignité de notre société et peut-être [sa] réputation »[35]), une condescendance certaine. La demoiselle est moins sûre de son art que de la supériorité intellectuelle et professionnelle de ses parents et amis, consciente aussi d'une gradation dans les exercices de civilité et de la valeur des amateurs riomois. Dans ce cas précis et dans cette forme de sociabilité, la Révolution n'efface pas la hiérarchie des fortunes et des convenances.

Les artistes en herbe ne manquent pas des moyens que leur assurent leurs cotisations, le prix des places (leur versement au profit des pauvres n'intervenant qu'une fois déduits les frais de représentation) ou les résultats des saisies et nationalisations révolutionnaires. À Riom, le tarif des entrées est fixé à trente sous pour les premières loges, vingt sous pour les secondes et quinze sous pour le parterre. À Tulle, on combine ces revenus (40 sols la place) avec l'actionnariat (chaque amateur versant 3 livres, puis 9 pour les nouveaux venus à partir de ventôse an IV). Des sommes importantes y sont investies dans l'aménagement de la salle et les dépenses courantes (3 600 livres en cinq mois, ce qui équivaut à 1 800 entrées payantes), au détriment de l'aide aux indigents et avec un risque de faillite aggravé par la dévaluation de l'assignat, qui pousse à exiger 6 sols en numéraires pour les entrées en l'an IV. Ces groupements d'actionnaires sont à la mode au XVIII^{e} siècle dans bien des domaines, y compris celui de la philanthropie quand fleurissent les premières caisses de secours mutuel, et ils ont fait leurs preuves dans le monde du théâtre professionnel, aidant à la réussite des premiers trusts (comme celui de La Montansier) ou à la gestion des salles municipales[36]. Mais les autorités révolutionnaires, si elles continuent d'affermer celles-ci, apportent aussi de l'instabilité, les confisquant si l'une des parties prenantes choisit l'émigration, comme à Reims en l'an II[37]. À Châlons-en-Champagne, une majeure partie des d'actionnaires étaient des agents royaux de haut rang (intendant, directeur des fermes, des carrosses, entrepreneur des Ponts-et-Chaussées, fermiers généraux – dont Lavoisier) et des aristocrates, certains ralliant la Révolution (tel Dubois-Crancé), tous propriétaires d'actions d'une valeur unitaire de 300 livres, ou de demi-actions : plusieurs s'empressent en l'an II d'en faire don au Bureau de Charité, alors que les revenus des locaux loués et des spectacles de la Comédie sont abandonnés aux pauvres[38]. Quand les amateurs ne disposent pas d'un théâtre dûment équipé et parfois prestigieux, comme à Besançon, Dijon, Riom ou Troyes, ils profitent des réfectoires des anciens collèges (Tulle, Fontenay-le-Comte), de leurs chapelles (Albi[39], La Châtre). Quant aux magasins d'habits, ils sont grossis à Dijon par l'achat des chapes noires ou cramoisies, des aubes des ci-devant chanoines ; les décors s'enrichissent des pupitres, des tapis et des

[35] *Ibidem*. Lettre 83, septembre 1793.

[36] Lauren CLAY, « Patronage, Profits, and Public theaters: rethinking cultural unification in Ancien Régime France", *The Journal of Modern History*, n° 79, décembre 2007, pp. 729-771.

[37] Archives municipales et communautaires de Reims, 5 N 17. Pétition des actionnaires du théâtre de Reims aux Législateurs, floréal an IV. Archives départementales de la Marne, 1 L 1255. Pétition des actionnaires du théâtre de Reims aux administrateurs du département de la Marne, floréal an IV.

[38] Archives municipales de Châlons-en-Champagne, R 11.

[39] Archives départementales du Tarn, L 740, f° 7.

draps brodés (si mortuaires que certains soient), à défaut d'obtenir bureaux et secrétaires, réservés aux nouvelles administrations[40].

Mais ces avantages matériels ne suppléent pas la médiocrité des talents, souvent avouée, quelle que soit l'aide apportée à Dijon, à grands frais, par trois artistes invités (du Théâtre parisien de l'Égalité, du Théâtre de Lyon ou de l'Opéra Comique). Le *Journal de la Côte d'Or* se plaint néanmoins de rôles insuffisamment sus, d'une élocution aléatoire, d'un jeu de scène défaillant[41]. À Riom, Miette Tailhand se moque des faiblesses de ses acolytes : une gaîté franche qui déborde des coulisses au détriment de la concentration, l'aphonie du débutant, les liaisons dangereuses, mais aussi des talents véritables … et quelques jolies figures qui déclenchent autant de jalousies féminines[42]. Ces réserves ne doivent pas occulter la réalité du travail fourni, qui permet à plusieurs de comprendre ce qui les sépare des professionnels, même si à Dijon d'aucuns tentent de véritables prouesses techniques, s'essayant aux opéras de Pleyel et Gossec. L'exemple de la société dramatique de Tulle, la seule pour laquelle nous possédions la distribution pour dix pièces, données en cinq représentations à partir de nivôse an III, est très révélateur des investissements individuels. Tous les membres ne montent pas sur scène (seuls 59% tentent l'aventure, dont quatre couples), où se succèdent, après les deux pièces en trois actes du premier soir, à la durée évidemment trop longue, des comédies en trois actes et en un. Pour les quatre premières séries de représentations, eu égard aux aléas de la vie professionnelle, des doublures sont prévues. Tant et si bien que huit des vingt-neuf amateurs (les vedettes de la troupe, qui excellent dans les emplois de jeunes premiers ou de valets effrontés) peuvent apprendre de 8 à 10 rôles, neuf de 5 à 7, six de 2 à 4, six se contentant d'un. Quatre remplaçants n'ont vraisemblablement pas eu l'heur de brûler les planches. Toujours est-il que le modèle des grandes scènes parisiennes impose une disponibilité à toute épreuve à des citoyens et des citoyennes dont le théâtre n'est pas la seule raison de vivre, et qui se dévouent au sortir des heures de travail pour proposer leurs talents au plus grand nombre, paysans des environs compris – à partir de 16h à Riom, à 17h à Fontenay-le-Comte, à 19h puis 18h 30 à Tulle.

Cette disponibilité contraignante est mise au service d'un répertoire varié, qui épouse les mutations politiques. À Besançon, jusqu'en 1793, les textes corrigés par la Comédie française servent de référence et l'on produit Voltaire, Molière, Rousseau, Regnard, Grétry, Monsigny, Monvel et Dalayrac ; à Dijon, opéras et comédies sont légion, la tragédie quasi oubliée, et les succès vont à Picard, Collin d'Harleville, Dumaniant. Pendant la Terreur dominent dans les deux villes les pièces anti-religieuses (*Les Visitandines* de Picard et Devienne, par exemple), patriotiques, vantant l'engagement politique et militaire (Joseph *Barra* de Lévrier-Champion, *Le Départ des volontaires villageois* de Lavallée, *La Bataille de Jemmapes ou la Prise de Mons*, de Casepiaud, Chevalier et Séguenat), les mœurs nouvelles (*L'Époux républicain* de Pompigny, la *Nécessité du divorce* d'Olympe de Gouges, *La Parfaite Égalité ou les Tu et les Toi* de Dorvigny). Après le 9 Thermidor sont données des œuvres anti-jacobines, comme *L'Intérieur des Comités révolutionnaires* de Ducancel ou *Les Suspects et les fédéralistes* de Martainville. On les trouve de la même façon (et avec insistance pendant dix-huit mois) à l'affiche de l'École civique et dramatique, dirigée à

[40] Archives départementales de la Côte-d'Or, L 1103.
[41] Clothilde TREHOREL, « Le théâtre de Dijon : artistes et spectacles entre 1789 et 1810 », in *Les arts de la scène et la Révolution française*, *op. cit.*, p. 174.
[42] René BOUSCAYROL, *Les lettres de Miette Tailhand-Romme …*, *op. cit*. Lettres 98 et 99, de novembre et du quatrième trimestre 1794.

Troyes par le très modéré Alexis Gonthier, ancien député du bailliage aux États généraux[43]. Il faut aussi compter avec la plume des amateurs qui composent pour les circonstances : à Riom, Leyrit fils présente en 1791, devant le club jacobin, une tragédie, *Énée et Turnus ou l'Établissement des Troyens en Italie*, qui, sacrifiant aux panégyriques académiques et à la réécriture de l'histoire nationale, prétend que la France révolutionnaire efface le modèle de la république romaine[44]. Dans la même ville, en l'an II, la Société dramatique crée pour la fête de l'Être Suprême une pièce de sa composition, *Le Patriote français*[45]. Les fondations tardives de l'an III, si elles assagissent quelque peu le répertoire, gardent l'habitude de faire alterner une comédie qui a fait ses preuves avec, de temps en temps, une œuvre plus engagée et plus récente. Ainsi les cinq programmes de Tulle s'ouvrent-ils tous, sauf un, par des pièces à succès de la fin des années 1780, montrant une affection particulière pour Dumaniant, dramaturge né à Clermont-Ferrand[46]. Mais, quand ils ne se contentent pas d'y ajouter d'autres divertissements, souvent plus anciens, ils leur accolent par deux fois des créations patriotiques de l'an II : *Le Sourd guéri ou les Tu et les Vous*, comédie en un acte mêlée de vaudevilles, de Barré et Léger, *La Perruque blonde*, comédie en un acte de Louis-Benoît Picard, qui charge les Muscadins[47].

Les épurations administratives et politiques entraînent cependant une instabilité des troupes d'amateurs, et en transforment ça et là en l'an III la raison sociale, faisant des anciennes antennes jacobines des enceintes livrées à la réaction. À Besançon comme à Dijon ou à Troyes, le refus de jouer des airs patriotiques en l'an IV, les troubles au parterre dont profitent les Muscadins en l'an V, ou la mauvaise grâce à remettre un répertoire aux autorités municipales rendent les troupes suspectes aux yeux du ministre de la Police générale, qui propose poursuites et sanctions contre les amateurs mal intentionnés. L'École civique et dramatique troyenne est fermée le 3 brumaire an V (24 octobre 1796). Sauvée par le regain royaliste de 1797, la troupe bisontine doit subir dès l'année suivante la concurrence d'une troupe républicaine. Le coup d'État du 18 Fructidor lui est fatal, comme à celle de Dijon, bien que les amateurs dijonnais aient protesté de leur engagement citoyen, brandissant comme preuve de leur bonne foi leur usage de l'autocensure et leur disponibilité à jouer les œuvres de l'un des membres de l'administration départementale :

> Nous avons accommodé certaines pièces anciennes à la mode actuelle. Dans *Eugénie*, Hartley disait *J'irai me jeter aux pieds du roi. Vous êtes père, bon père*. Nous avons modifié la pièce par *J'irai me jeter aux pieds des dépositaires de l'autorité publique. Vous êtes pères, bons pères*. Dans l'opéra de *Blaise et Babet*, nous avons changé *Seigneur* en *propriétaire bienfaiteur* et le chant *Mon Bienfaiteur* à la place de *Mon bon seigneur*. Nous reconnoissons avoir utilisé les mots *roi*, *comte* mais nous sommes obligés car ces termes sont utiles à la compréhension des pièces […]. Nous préférons jouer ce que nous

[43] Jeff HORN, « La lutte des factions au théâtre de Troyes sous le Directoire », in *La République directoriale*, *op. cit.*, tome II, pp. 679-690.

[44] Archives départementales du Puy-de-Dôme, L 6375. *Discours prononcé à la séance de la Société des Amis de la Constitution de Clermont-Ferrand le 23 septembre 1791 par M. Leyrit fils, citoyen et membre de la Société des Amis de la Constitution de Riom* : « Cède-nous l'honneur du triomphe ; tu enfantas Brutus, la France enfanta Mirabeau. Ville orgueilleuse ! Tu voulois être libre et attacher tous les peuples de la terre à ton char de victoire : la France l'est en effet, et veut briser les fers de tous les hommes ; tu voulois des esclaves et nous voulons des frères. Tombe aux pieds de tes vainqueurs, les Français ont surpassé les Romains ».

[45] René BOUSCAYROL, *Les lettres de Miette Tailhand-Romme …*, *op. cit.* Lettre 96, fin août-début septembre 1794.

[46] *Les Étourdis* de François Andrieux, comédie en 3 actes, 1787 ; *Les Intrigans ou Assaut de fourberies*, de Dumaniant, comédie en 3 actes, 1787 ; *Guerre ouverte, ou Ruse contre ruse*, de Dumaniant, comédie en 3 actes, 1786 ; *La Nuit aux avantures*, de Dumaniant, comédie en 3 actes, 1787

[47] Les autres deuxièmes parties de soirée retentissent des répliques comiques des pièces suivantes : *Le Revenant ou les préparatifs inutiles*, de Charles Jean-François Hénault, divertissement en 1 acte, 1788 ; *Le Somnambule*, d'Antoine de Fériol de Pont-de-Veyle, comédie en un acte en prose, 1739 ; *Le Présent ou* l*'Heureux quiproquo,* comédie en un acte de Joseph Patrat, 1793.

> savons et ce que nous maîtrisons. Cela dépend de nos talens et de nos disponibilités. Mais on a quand même joué *Les Visitandines*, *Les Facéties de Cadet Rousel*, et on prépare *Le Pacte Républicain* qui n'a jamais été joué et dont les paroles appartiennent au citoyen Présevot, membre du Département.[48]

Le Directoire ne donne cependant pas un coup d'arrêt définitif aux initiatives des amateurs. En l'an VI, à La Châtre, à la tête d'une société dramatique forte d'un orchestre, qui se réunit dans l'ancien couvent des Carmes, autrefois dévolu au club jacobin, le père de George Sand met en scène *Robert, chef des brigands*, de La Martelière[49]. À Angers, en l'an VII, le Lycée dramatique joue encore *Brutus*, et y invite l'administration municipale[50]. À Liège, le jeune officier Bial partage avec le fils de son logeur, Coppeneur, un goût prononcé pour la musique, qui les pousse à composer un opéra autour du sujet d'*Appelle et Campaspe* (une esclave d'Alexandre-le-Grand dont le peintre tombe amoureux, au grand dam de l'empereur, qui finit par accepter cette passion eu égard au talent de l'artiste qui lui a fait un portrait admirable) – le peintre Jacques-Louis David, entre autres, s'était saisi du thème. Les deux compères se complètent malgré leurs faiblesses, et proposent sans barguigner leur ouvrage au Grand Théâtre, qui le refuse, puis le font accepter par les professionnels et amateurs du Théâtre d'Émulation, financé par la ville et dirigé par un Français originaire de Tulle, avec au bout de l'aventure un fiasco retentissant[51]. À Riom, les usages du livre prouvent que les anciens amateurs de l'an II fortifient leur goût par de très sérieuses lectures : quatorze de ses anciens et anciennes comparses de la Comédie bourgeoise viennent puiser régulièrement dans la bibliothèque de Jean-Baptiste Tailhand, et parmi leurs choix l'on note les *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, de Johann Jacob Engel, publiées à Paris en l'an III. L'appétence se transmet d'une génération à l'autre : le fils de Jean-Baptiste, Arthur, avocat comme son père, écrira des pièces en vers qui auront quelque succès à Paris : *Le premier tableau de Poussin*, donné à l'Odéon le 11 février 1852, *Les trois amours de Tibulle*, représentée au Théâtre-Français le 26 mars de la même année[52].

Libérant l'élan créateur avant de se le réapproprier, multipliant les lieux et les structures au sein desquels les amateurs se font spectateurs ou acteurs, hissant le théâtre au rang d'école primaire pour adultes, la Révolution française accélère la promotion d'une sociabilité que le siècle avait développée. L'explosion des genres, la multiplication des auteurs flattent le goût et les appétits critiques des « scénophiles », les poussent parfois à tenter l'aventure de l'écriture ou de la composition qui, réussie, peut être gage de promotion sociale. Dans la mouvance des clubs ou des sociétés populaires, au sein de l'armée, les sociétés dramatiques

---

[48] Archives départementales de la Côte-d'Or, L 449. Lettre à la municipalité de Dijon, 13 ventôse (23 février 1796),

[49] George SAND, *Histoire de ma vie*, Paris, 1854, 1ère partie, chapitre VII.

[50] Archives départementales du Maine-et-Loire, 1 L 943 : Lettre des membres du Lycée dramatique à l'administration du département de Maine-et-Loire (13 germinal an VII – 2 avril 1799).

[51] Colonel Bial, *Mémoires ou Souvenirs militaires des guerres de la Révolution et de l'Empire (1792-1814)*, Brive, Lachaise, 1926, pp. 126-127 : « Mes deux collaborateurs étaient pleins de confiance et ne doutaient pas du succès. J'objectais bien qu'il n'y avait pas d'ensemble, qu'il y aurait eu des retouches à faire. Rien n'y fit, il fallut, hélas, subir les feux de la rampe. L'ouverture produisit assez bon effet, mais dès les premières scènes ce fut autre chose. Les chœurs étaient détestables, les récitatifs médiocres, point d'unité dans l'action, discordance totale, enfin manque d'intérêt. Au premier acte, il y avait une scène assez jolie dans l'atelier d'Apelle. Alexandre vient admirer les œuvres du Maître et surprend Apelle aux pieds de son amie. Cela fut si mal rendu que le public commença à murmurer. Je pris le parti de me retirer et j'appris sans étonnement le fiasco de notre pièce. Découragé de cet insuccès, je me consolai dans l'étude des mathématiques et la fréquentation des bibliothèques, chose plus profitable à mon avenir ».

[52] Philippe BOURDIN, « La postérité de la bibliothèque Romme : le prêt privé dans les milieux « néo-jacobins » provinciaux », in Philippe BOURDIN, Jean-Luc CHAPPEY (dir.), *Réseaux et sociabilité littéraires en Révolution*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2006 pp. 143-190.

passent de l'espace privé des cercles aristocratiques, bourgeois ou populaires, à la sphère publique. Elles contribuent puissamment, par la voix et par le geste, à substituer à une morale religieuse une éthique laïque. Elles évoluent cependant au rythme des engagements politiques de leurs promoteurs et des épurations ou des interdictions qui s'ensuivent. À en juger par leur sociologie, dans la plupart des cas favorable aux administrateurs, aux hommes de loi, aux négociants, aux enseignants et aux praticiens, forts de leurs pratiques collégiennes des arts de la scène ou de leur savoir littéraire, elles installent une domination culturelle de ces derniers sur le peuple, perçu comme un éternel enfant à éveiller. Le partage est donc moins égalitaire qu'il n'y paraît, quel que soit le mélange social des parterres, à la même époque contrebattu par des projets architecturaux (ceux de Wailly ou de Ledoux) qui, au nom de l'ordre et de la police des spectacles, transforment le lieu en y installant des places assises et renvoient les moins fortunés au « poulailler ».

Philippe BOURDIN
ANR THEREPSICORE
Centre d'Histoire « Espaces & Cultures » (CHEC)
Université Clermont-Auvergne