
Troquer ses anciens habits pour ceux d'artiste de scène entre Révolution et Empire. Une reconversion socioprofessionnelle durable ?

Trading Old Clothes for an Actor's Costume, from Revolution to Empire: An Enduring Socio-Professional Change?

Cyril Triolaire

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/siecles/3943>

ISSN : 2275-2129

Éditeur

Centre d'Histoire "Espaces et Cultures"

Édition imprimée

ISBN : 2275-2129

ISSN : 1266-6726

Référence électronique

Cyril Triolaire, « Troquer ses anciens habits pour ceux d'artiste de scène entre Révolution et Empire. Une reconversion socioprofessionnelle durable ? », *Siècles* [En ligne], 45 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2018, consulté le 31 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/siecles/3943>

Ce document a été généré automatiquement le 31 août 2018.

Tous droits réservés

Troquer ses anciens habits pour ceux d'artiste de scène entre Révolution et Empire. Une reconversion socioprofessionnelle durable ?

Trading Old Clothes for an Actor's Costume, from Revolution to Empire: An Enduring Socio-Professional Change?

Cyril Triolaire

- 1 Le décret Le Chapelier du 13 janvier 1791, relatif aux spectacles, met fin aux privilèges des grandes scènes parisiennes et autorise « tout citoyen à élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tout genre » en en faisant la simple demande préalable à la municipalité. Cette loi vient consacrer les mutations structurelles et économiques du marché théâtral engagées depuis plusieurs décennies¹ et reconnaît de nouveaux contours juridiques à une activité qui a su se développer sur le modèle de l'entreprise commerciale privée avec succès. Le texte adopté s'inscrit indiscutablement dans une série visant le changement de règles héritées régissant alors le travail et passant par la dissolution des corporations avec le décret d'Allarde du 17 mars, à portée essentiellement fiscale, et l'interdiction généralisée des organisations ouvrières à travers la seconde loi du Constituant rennais du 14 juin suivant. Si le décret de janvier entérine indiscutablement des mutations déjà à l'œuvre, il s'impose à un espace socioprofessionnel alors moins bien encadré que d'autres, notamment en province. L'État ne réussit jamais à imposer un statut corporatif aux comédiens français, à l'exception de ceux du roi. La formation au métier de comédien emprunte des voies plurielles et n'est pas engagée en vertu de contraintes multiples comme celles imposées à d'autres corps. L'appréciation du talent prime lors de l'engagement. La profession se structure avant tout par elle-même et si les Comédiens du roi ont bien établi des normes – en matière de recrutement, d'arbitrage, de contractualisation –, « le métier [est] remarquablement libre » en province².

- 2 L'emploi théâtral prend alors place au sein d'un marché complexe, en évolution constante et aux contraintes variables selon les provinces, largement en fonction des projets développés et des nouveaux acteurs à l'œuvre en pleine théâtromanie. Si le vedettariat, alors en gésine, a déjà permis à certains comédiens de jouir d'une toute nouvelle reconnaissance et de dépasser l'infamie de l'excommunication³, la figure du comédien évolue en Révolution. Désormais citoyen à part entière à partir de décembre 1790, il est bientôt promu « instituteur national » de scènes élevées au rang de nouvelles écoles de vertu et de patriotisme et animateur privilégié d'une sociabilité politique jacobine consubstantielle en bien des endroits à ce monde théâtral régénéré⁴. L'« espace professionnel dramatique » s'ouvre alors rapidement à la faveur des nouveaux emplois offerts par les nouvelles salles créées à la suite du décret de janvier 1791 et d'une « concurrence joyeuse » aux effets pervers encore ténus. Aussi, les néo-candidats à une carrière sous les quinquets se présentent-ils légitimement. Pour d'autres en revanche, cet espace s'impose comme l'un de ceux d'une reconversion ou d'un reclassement possibles ; la dissolution de certains corps professionnels, les mutations de l'appareil de production « proto-industriel », la déstabilisation des réseaux et des marchés commerciaux, les guerres intérieures et extérieures anéantissent l'activité de certains et multiplient les déclassés, soucieux de survivre. Si l'entrée dans la carrière relève du souhait intime, pour plusieurs, de brûler les planches, et procède d'une démarche relativement cohérente, ce choix s'effectue pour d'autres sous la contrainte. Ainsi les parcours ne sont-ils pas le seul produit d'ambitions mais également de compromis entre des désirs et des capacités, des mutations subies et des pratiques éprouvées, à la faveur d'une mobilité professionnelle horizontale, d'une ascension ou d'un déclasserment social⁵.
- 3 Quels sont les contours sociologiques des troupes dramatiques et lyriques à l'œuvre en Révolution ? De quelles mobilités professionnelles, sociales et géographiques procèdent-elles ? La nouvelle législation théâtrale et, plus largement, les circonstances de l'époque, conditionnent-t-elles l'ouverture sociale de toute une profession ou soutiennent-elle une dynamique déjà réelle ? Les reconversions pleines et les reclassements d'artistes – parmi lesquels les musiciens d'Église privés de leur gagne-pain après la suppression des chapitres collégiaux et cathédraux – offrent-ils une stabilité socioprofessionnelle durable aux néo-artistes des théâtres ? Pour esquisser une première série de réponses, portons notre regard sur les comédiens, les musiciens et les techniciens des scènes de l'Ouest ligérien, particulièrement celles de Nantes et d'Angers.

Intégrer un nouvel espace socioprofessionnel

- 4 La théâtromanie des Lumières rencontre à Nantes et Angers un terreau culturel favorable. À l'aube de la Révolution, la cité ligérienne compte trois salles de spectacle différentes : le Grand Théâtre de Mathurin Crucy, ouvert en 1788 à l'initiative du receveur général des fermes Graslin ; le Chapeau rouge, inauguré en 1784, fermé en 1792 et transformé en unité de production de chaussures, avant d'être réaffecté au divertissement dramatique après l'incendie du précédent en août 1796 ; l'ancienne scène de la rue Rubens, bâtie en 1763 et reconvertie ultérieurement en atelier de chaudières en 1811⁶. Sur les bords du Maine, l'ancien Jeu de paume, aménagé en 1763 par les deux marchands Thoribet et Charrier, réhabilité en 1804⁷, est concurrencé dès 1795 par le nouveau théâtre ouvert dans les anciens bâtiments des grandes écoles par l'entrepreneur privé Deschamps. Les trois théâtres locaux les plus modernes sont animés chacun, à

Nantes par une troupe dédiée et dotée d'un orchestre permanent, et à Angers par deux équipes distinctes respectivement consacrées aux répertoires dramatique et lyrique dans les mêmes murs de la place du Ralliement. Quatre troupes, donc, dont les contours sont parfaitement révélés par les tableaux dressés en réponse à l'enquête ministérielle diligentée sur les théâtres provinciaux en l'an IV. Les deux troupes nantaises du Grand Théâtre, rebaptisé Théâtre de la République, et de la salle de la rue Rubens, renommée, elle, Théâtre de la Nation, ainsi que les deux troupes dramatique et lyrique angevines, comptent respectivement 51, 35, 25 et 19 artistes – comédiens, chanteurs, musiciens et techniciens. L'âge médian oscille entre 31 et 36 ans $\frac{1}{2}$, avec une marque d'expérience plus nette dans chacune des deux troupes lyriques, et un rapport hommes/femmes compris entre 64 % et 69 % à la faveur systématique des premiers – les musiciens s'imposant toujours aux musiciennes à l'orchestre. Les fonctions et les rôles occupés par chacun des personnels en poste en l'an IV le sont à un moment précis de carrières que tous n'ont pas débuté au théâtre.

- 5 Si l'expérience moyenne de la scène est alors évaluée à 7,7 ans, les écarts sont parfois très importants entre les néo-artistes, comme Louis Bellavoine et Pierre Éléonore Cochez, en 1795, au Grand Théâtre nantais, et leurs collègues musiciens Jean-Baptiste Defond et Louis Gagnerot, habitués des orchestres dramatiques depuis vingt-huit ans⁸. Aussi, chacun a-t-il conscience de la position qu'il occupe au sein de la troupe, tout à la fois fonction de son talent et de l'expérience engrangée depuis son entrée dans la carrière. Quelques-uns – 13,5 % – sont restés chez leurs parents jusqu'au moment de faire le grand saut, tels Louis-François Dumanoir et Marie-Antoinette Marguet. Certains ont été intégrés dès leur plus jeune âge au spectacle, à l'instar de Pierre Charles Granger, Antoine Perard, Jeanne Douthe ou Marguerite Doin, du Théâtre de la Nation dans la capitale ligérienne⁹ – soit 5 % au total des artistes nantais et angevins¹⁰ en l'an IV – et d'autres, danseurs, tel Laurent Faure, ou bien élèves des Menus Plaisirs, comme Alexandre Huet et Marie Anne Marguerite Jolivet, sont alors prédisposés aux feux de la rampe. Exceptés enfin les 28 musiciens et l'enfant de chœur formés dans les églises d'Ancien Régime – 22 % des artistes – dont les compétences et les réseaux pouvaient faciliter une réorientation de carrière au théâtre, près de 60 % des personnes suivies en l'an IV relèvent d'un autre espace socioprofessionnel que ceux du théâtre et de la musique avant leurs débuts sur les planches : un chiffre révélant un recrutement principalement exogène et une ouverture socioprofessionnelle réelle, en dehors de toute forme figée de reproduction.
- 6 Si l'intégration sociale du monde du spectacle est possible à tout âge, la composition par classes d'âges de la troupe est, elle, en partie conditionnée par les rôles types du répertoire, qui imposent à chaque entrepreneur un panel d'artistes suffisamment complet pour jouer des jeunes premiers jusqu'aux vieilles duègnes. L'âge médian auquel les artistes nantais et angevins embrassent la carrière théâtrale n'en est pas moins relativement bas : 23,4 ans¹¹, quand, à titre comparatif, les jeunes merciers sont reçus dans leur corps à l'âge de 29,5 ans au XVIII^e siècle¹². Même en dehors de tout fonctionnement corporatif conventionnel, ce moment d'entrée au théâtre est davantage précoce pour les filles et fils de comédiens et de musiciens, phénomène socioprofessionnel alors partagé dans d'autres secteurs. Ainsi en va-t-il pour Jeanne Élisabeth Bonde Escoffière, fille de comédien, débutant à l'âge de 15 ans et toujours à la distribution, seize ans plus tard, sur la scène du Grand Théâtre nantais. Cet âge médian de l'entrée au théâtre est pourtant moins homogène dès lors que les emplois sont plus précisément distingués. Les comédiens et les chanteurs en poste en l'an IV débutent

plutôt en moyenne à 20 ans ; rien de surprenant pour des néo-interprètes dramatiques généralement formés en dehors de tout cadre institutionnalisé – au contact de comédiens expérimentés du circuit professionnel, ou d'amateurs éclairés sur les scènes de société, en attendant l'ouverture de l'École royale de chant et de déclamation en 1784¹³ ou les écoles créées progressivement pendant la Révolution. Les employés et petites mains œuvrant en coulisses – les machinistes, costumiers ou perruquiers – intègrent, eux, les équipes, à une moyenne d'âge de 26,8 ans. Elle est révélatrice de la maîtrise nécessaire d'une technicité particulière, éprouvée par ailleurs au sein des corporations.

- 7 Mais ce sont les musiciens qui font leur entrée la plus tardive au théâtre, à 30,1 ans, et sans que cette mobilité professionnelle retardée ne rime nécessairement avec promotion sociale, notamment au lendemain de la dissolution des chapitres. Parmi eux, les ex-musiciens d'Église se reclassant au théâtre forment *a priori* un groupe à part. Ainsi aux théâtres nantais et angevins en l'an IV, les musiciens n'étant attachés à aucune chapelle avant 1791 sont en moyenne âgés de près de 36 ans quand leurs compagnons anciens musiciens d'Église en ont en moyenne 44. Moins âgés que la moyenne générale de leurs ex-amis des chapitres en 1791¹⁴, leur expérience est suffisante pour viser immédiatement les orchestres de ces théâtres, les obtenir et en devenir alors les instrumentistes les plus capés¹⁵. Si l'intégration définitive de certains dans ces ensembles musicaux procède directement de la perte de leur précédent emploi à l'église, d'autres les intègrent bien en amont, à l'image de Denis Joubert. Organiste de l'abbaye de Saint-Aubin d'Angers en 1772, reçu au même poste à la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Nantes en 1776, il rencontre le monde théâtral dix ans plus tard avant d'apparaître à l'orchestre du Grand Théâtre en l'an IV. Ni la dissolution des chapitres en 1790, ni l'ouverture du secteur théâtral en 1791, n'influent donc sur la réorientation de sa carrière.
- 8 Le parcours de l'ex-organiste angevin et nantais est en réalité ordinaire, et le moment d'entrée au spectacle, qu'il s'agisse d'un reclassement ou d'une véritable reconversion, marquée par le passage d'un métier à un autre, est une pratique professionnelle habituelle. 1790 et 1791 ne correspondent *a priori* pas à un temps d'ouverture plus fort de l'emploi théâtral à des individus issus d'autres espaces socioprofessionnels. Seuls 4 et 5 des artistes actifs en l'an IV respectivement à Nantes et Angers – sur les 82 sondés – sont incorporés au secteur dramatique ces années-là, soit autant qu'en 1786, 1787 ou 1788. Un pic d'intégration de nouveaux individus est observé en 1794 – 12 –, effet à la fois favorable de la politique culturelle de l'an II en matière théâtrale et conséquence de la réorientation de nombreux individus dont les espaces professionnels sont alors perturbés. Une lecture sur le temps plus long du second XVIII^e siècle – à moduler en fonction de la pyramide des âges et des rôles, particulière aux troupes théâtrales, et à apprécier au regard de la forte mobilité des personnels dramatiques (83 % sont originaires ou résidaient dans une ville différente de celle de leur recrutement) – révèle une progression constante de ces intégrations successives (primo-entrées, reclassements ou reconversions) : 8 entre 1776 et 1780, 10 entre 1781 et 1785, 25 entre 1786 et 1790 puis 32 entre 1791 et 1795. Cette évolution épouse très exactement le mouvement de construction de nouvelles salles en province¹⁶, accompagné d'un accroissement mécanique du nombre d'emplois dans le secteur. Elle suscite donc l'intérêt légitime des aspirants, que leur choix soit volontaire – et procède d'une envie sincère et d'une ambition socioprofessionnelle personnelle – ou contraint – nécessaire à la suite d'une perte d'emploi, ou de la crainte de celle-ci dans un environnement en mutation. La perturbation des situations individuelles – sociabilité, liens familiaux, situation économique – entraînée par un changement de secteur

professionnel, et dans la plupart des cas géographique, encourage parfois une mobilité solidaire : maritale, comme les jeunes époux Pierrette Durand, 17 ans, et Louis-François Dumanoir, 23 ans, qui quittent Paris pour s'engager dans la troupe comique angevine ; filiale, à l'instar des Girault père et fils, 60 et 23 ans au Théâtre de la République – en vertu d'une stratégie déjà éprouvée en 1779 à Bordeaux au Couvent des Jacobins – ; fraternelle, avec la Malouine Marguerite Boin, qui emmène avec elle au Théâtre de la Nation son frère Vincent Scolastique, de neuf ans son cadet. Principalement solitaire toutefois, cette intégration au spectacle témoigne des mutations du temps en cours.

Des reconversions et reclassements conditionnés par des mutations multiples

- 9 Une double mobilité professionnelle et géographique est à l'œuvre pour 53 % des artistes en poste en l'an IV dans les théâtres nantais et angevins et l'absence quasi systématique de mention des revenus qu'ils perçoivent rend inévitablement délicate l'appréciation de leur mobilité sociale à proprement parler¹⁷. Les situations personnelles et/ou professionnelles antérieures des uns et des autres témoignent d'une fluidité certaine entre l'ensemble de la société d'Ancien Régime et bientôt révolutionnée, et le monde du spectacle, auquel l'accès n'est à l'évidence pas restreint à un groupe exclusif. Les musiciens constituent le groupe socioprofessionnel qui fournit le plus de nouveaux artistes aux théâtres ligériens et angevins – 23,5 % ; premier ensemble attendu, toutefois, au regard du nombre important d'instrumentistes réunis, notamment par les orchestres nantais. La majorité est issue des églises, cinq sur trente seulement exerçant comme professeurs de musique en dehors de toute chapelle à la veille de leur recrutement : Defond et Gagnerot, originaires de Montpezat et Beaune, Descouvremont, Cuvillier et Escoffier, natifs des franges septentrionales du pays à Mons, Liège et Cassel.
- 10 Plusieurs autres nouvelles recrues évoluent alors déjà au sein d'une sphère dramatique et musicale, qu'il s'agisse d'élèves en cours de formation – 4,5 % de l'effectif – ou qu'elles s'honorent déjà du titre de comédiens – 8,5 % – comme la jeune Bordelaise Sophie Ferrière à Angers ; d'autres encore sont des néo-auteurs dramatiques, tel Alphonse Aimé Beaufort [d'Auberval], alors en quête de succès – il le rencontrera bientôt avec sa *Vérité dans le puits* (1799), puis *L'Enfant du trou du souffleur* (1803) et s'autorisera la fantaisie de ses *Contes en vers érotico-philosophiques* une fois à la tête du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (1818). 22 % des néo-artistes sortent des rangs de l'artisanat ou du monde ouvrier : parmi eux, quatre charpentiers – souvent devenus machinistes –, un ébéniste, un prote, un tisserand, un gazier, un passementier, un tailleur, trois brodeuses, deux couturières, une dentellière, trois ouvrières en linge, ou encore une faïencière. Si seulement huit artistes se considèrent comme « bourgeois » avant leur entrée dans la carrière – et parmi eux, six actrices angevines, peut-être par ailleurs habituées des théâtres de société ou des coterie philanthropiques parisiennes, nantaise et liégeoise –, ce sont 22,5 % de ces néo-artistes qui paraissent relever de cette classe mitoyenne, intermédiaire entre indépendants de l'échoppe et aristocratie propriétaire et rentière, singulière par la mobilité différentielle de ses membres¹⁸. Cette proportion, voisine de la part médiane de ce groupe au sein des villes françaises – où elle oscille alors entre 5 % et 45 % –, laisse pourtant déjà supposer les bouleversements qui la traversent à l'aube de la Révolution, tant le fait d'embrasser la carrière d'artiste semble contraire à la stratégie essentielle et partagée par ses membres de valorisation d'un capital financier et social¹⁹. Parmi eux, 7 % déclarent être négociants

ou commerçants avant leur entrée au théâtre, tels le Liégeois Jean-Jacques La Violette ou la Parisienne M^{me} Dufour à Angers ; nombreux sont d'ailleurs ces professionnels du négoce parmi les financeurs associés des nouveaux projets de construction de salles à la fin de l'Ancien Régime, particulièrement à Nantes²⁰. 4,5 % exercent une profession libérale, parmi lesquels des clercs de notaires et de procureurs, et 1,5 % concourent au bon fonctionnement de l'administration, comme le Rennais Charles Geoffroi Le Poitevin, receveur des aides. Trois enfin vivent de leurs rentes avant de devoir y renoncer en Révolution et de s'imaginer un avenir au théâtre. Un ancien marin, Jacques Landron – dont les aptitudes à manipuler ponts volants, cordages et poulies sont appréciées aux cintres du théâtre de Mathurin Crucy –, un ex-militaire, Louis Auguste Duraney – venu à la scène ou peut-être à l'orchestre –, une religieuse ayant décidé de se libérer de ses vœux pieux, Antoinette Subro, partageant désormais les honneurs des planches avec dix-huit autres néo-artistes qui ne travaillaient pas auparavant – 14 % déclaraient être « sans profession ».

- 11 Les stratégies de reclassement et de reconversion répondent souvent à des mutations contraintes induites par le processus révolutionnaire. Les musiciens d'Église laissés sur le carreau trouvent, avec les nouveaux corps de musique nés en Révolution, des espaces privilégiés pour continuer à vivre de leur art. Ainsi à Nantes, l'organiste Pierre Duclos devient-il l'un des musiciens les plus en vue de la garde nationale entre les ans II et VII, accompagné de l'ex-enfant de chœur de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Plouzévédé, Lebreton, néo-chanteur au Théâtre de la République²¹. À Angers, l'ex-maître de la psaltesse de la cathédrale Saint-Maurice depuis plus de vingt ans, Woilmont, crée en l'an VI un institut musical spécialement dédié aux nouvelles fêtes nationales et décadaires²². Les nouveaux théâtres, ouverts depuis le mitan du siècle, et à un rythme accéléré en Révolution, sont visés avec d'autant plus d'intérêt qu'un ancien musicien d'Église sur huit y a partagé son service musical à la veille de celle-ci²³. À Nantes, Joubert et Jullien, instrumentistes à la cathédrale, jouent également respectivement à la vieille salle de la rue Rubens depuis 1783 et au Grand Théâtre depuis son ouverture en 1788 – où ils se retrouveront côte à côte en l'an IV. Leur place avantageuse au théâtre et leur parcours professionnel en font les soutiens privilégiés de leurs confrères en quête active d'un nouvel emploi – entre sensibilité et itinéraires partagés, avec Cholet ou Barré, formés à l'église à Vincennes et à Angers, ou à la faveur d'amitiés sincères, avec Louis Descouvremont et Antoine-Joseph Schwartzbach²⁴. Dans la cité ligérienne, au moins 10 des 27 musiciens évoluant au théâtre en Révolution ont fait leurs gammes à l'église et paraissent y réussir leur reclassement.
- 12 Parmi ces nouveaux artistes, combien de déclassés venus d'autres espaces professionnels perturbés par les affres des temps révolutionnaires ? Si les nouveaux droits des comédiens, et leur place renouvelée par le biais du vedettariat, peuvent légitimement susciter chez les plus talentueux ou ambitieux des envies sincères d'embrasser la carrière, il ne fait aucun doute qu'un nombre non négligeable imaginent le théâtre comme un horizon de reconversion parmi d'autres, à l'heure de faire bouillir la marmite, de redéfinir leur identité et de trouver leur place dans une société en mutation. Certaines néo-artistes nantaises et angevines sont les ex-ouvrières et petites mains d'un secteur textile bouleversé par l'introduction du coton au détriment de la laine, par la mue de l'appareil de production proto-industriel et le développement de la filature mécanique²⁵, par la désorganisation des marchés et la transformation des modes de consommation²⁶. Les treize néo-artistes nantais et angevins issus du salariat textile se reconvertissent tous

dans le théâtre²⁷ après 1788, moment à partir duquel le marché est déstabilisé par les importations de produits britanniques à moindre coût, et six d'entre eux abandonnent ce secteur dès 1793 – ex-employés, peut-être, des ateliers rudement concurrencés par les nouvelles filatures de coton mécanisées qui se développent particulièrement entre 1793 et 1795²⁸. Ainsi mesdemoiselles Taureau, Haloche, Dubois ou Nevert, anciennes ouvrières nantaise, rouennaise, lyonnaise et bisontine, s'engagent-elles peut-être au théâtre dans un contexte financier difficile pour leurs ateliers respectifs ?

- 13 La déstabilisation éprouvée par certaines économies en Révolution amène sur les planches quelques anciennes fortunes ruinées. Ainsi en va-t-il pour Pierre Alexandre Martial Latour, 38 ans en l'an IV, natif du quartier de La Cul, au Cap, à Saint-Domingue, ex-avocat au Parlement de Paris vivant depuis plusieurs années des rentes tirées de sa plantation haïtienne et privé de ressources par le conflit antillais mettant aux prises Anglais et Espagnols d'un côté, et patriotes français de l'autre, à la suite de l'abolition de l'esclavage ; c'est fin 1794, au moment où les tensions sont les plus vives, que cet « Américain français » fait le choix de se reconvertir, au Théâtre de la République de Nantes, ville où il s'est marié en août 1786 et où il bénéficie des réseaux d'appui nécessaires – certains négociants spécialisés dans le commerce avec les Antilles étant tout à la fois financeurs et spectateurs assidus du Grand Théâtre Graslin. La nouvelle aventure a donc là tout l'air du déclassement, tant l'élite des grands planteurs et des négociants internationaux nantais lutte alors ardemment en faveur de la préservation de ses intérêts et de son statut social²⁹.
- 14 Dérèglements économiques, mouvements militaires et événements politiques perturbent indiscutablement les destins. Quelques-uns regardent avec intérêt les nouveaux corps armés et les théâtres, à l'instar de l'Allemand Jean Ross débarqué d'Arras, néo-musicien d'un régiment angevin et nouvel entrepreneur du spectacle local en l'an IV. D'autres n'ont pas l'opportunité de rester en garnison et sont rattrapés par le nécessaire effort de guerre et la mobilisation. Ils sont neuf jeunes artistes des théâtres nantais de la République et de la Nation à être réquisitionnés en germinal an IV³⁰ ; les deux seuls musiciens, Antoine Girault fils et Claude Lefebvre sont finalement exemptés. Certains artistes embrassent sincèrement la cause patriotique et leur militantisme leur vaut parfois aussi bien d'être applaudis sur les planches et sur la scène publique que d'en être bannis. À la distribution du Théâtre d'Angers en l'an IV, Emmanuel Glasson-Brice présente l'un de ces parcours individuels rythmé par les affres du temps et de l'engagement. Comédien quelconque dans les petits théâtres parisiens, débarqué à Nancy en quête de succès, il devient membre actif de la garde nationale. Figure de la société populaire puis du comité de surveillance nancéen, et bientôt maire éphémère du 21 octobre au 30 novembre 1793, il met la terreur à l'ordre du jour aux côtés de son ami Marat-Mauger jusqu'en mars 1794. L'après thermidor lui est fatal : désigné « terroriste de première classe³¹ », il fuit la ville et se fait oublier à Mortagne dans l'Orne où il officie quelques semaines comme commis aux aides. Recruté à Angers, il poursuit ensuite sa carrière en l'an IX à Bourges où il se distingue à l'occasion d'un poème déclamé en l'honneur de Bonaparte au Lycée d'émulation³². Les bouleversements multiples de cette époque déterminent et modifient bien des stratégies de reclassement et de reconversion individuelles sans aucune garantie de stabilité.

Mobilités socioprofessionnelles : l'impossible stabilité ?

- 15 L'itinérance est incontestablement consubstantielle au métier de comédien en province. Cette mobilité résulte du fréquent changement de structures dramatiques des artistes, sédentaires comme aux théâtres de la République et de la Nation à Nantes, partagés, telle la troupe angevine habilitée à desservir la ville voisine de Saumur, ambulants à l'image de très nombreuses autres. Choisie, contrainte ou subie, leur mobilité se décline à différentes échelles. Les capacités financières des entrepreneurs, la réputation des scènes et leur positionnement dans la hiérarchie supposée ou effective des théâtres, le niveau de renouvellement saisonnier des emplois sont autant d'éléments considérés au moment de changer de troupe. En revanche, pour ceux qui démarrent leur carrière sur scène après une première vie professionnelle parfois, le simple espoir d'une place peut bien souvent prévaloir. Les villes de naissance et de résidence dans un précédent emploi des artistes nantais et angevins en l'an IV témoignent de cette puissante mobilité géographique. Les deux troupes comique et lyrique d'Angers ne comptent qu'un et trois artistes locaux sur 18 et 25 membres, autant venant de Paris – 10 – et respectivement 7 et 12 profils extrarégionaux – en provenance de 5 et 11 villes. Neuf artistes seulement du Théâtre de la République sont nés à Nantes ou bien dans une ville immédiatement voisine, 12 sont originaires de Paris et les 30 autres de quelques vingt-six villes différentes. Le Théâtre de la Nation de Sévin compte 9 acteurs nantais sur 35, 16 arrivant directement de Paris et 10 d'ailleurs – de six autres cités. Le recrutement est résolument exogène – à 83 % – et 37,5 % des artistes recrutés viennent de Paris, rappelant à la fois l'importance de ce grand bassin de candidats et le rôle encore central joué par la « grève » de l'ancienne rue des Boucheries à l'occasion de la bourse à l'emploi inter-saisonnière. Attractives jusqu'à l'étranger – Liège, Mons, Maastricht, Naples, Turin, Munich, Vienne fournissent onze artistes –, les scènes nantaises et angevine sont majoritairement rejointes par des individus originaires ou en provenance de villes situées au nord d'un axe prolongeant la Loire jusqu'à Strasbourg – les onze recrues de Marseille, Bordeaux, Lyon, Toulouse ou Albi ne comptent que pour 8,5 %. Cette hyper-mobilité géographique, tout à la fois révélatrice de pratiques, de réseaux et d'un « pouvoir d'attraction » certain des théâtres observés, paraît en revanche devoir être réévaluée une fois la réforme impériale des spectacles mise en œuvre dès juin 1806.
- 16 En circonscrivant l'activité des troupes officiellement privilégiées dans des arrondissements et en octroyant à une poignée seulement de grandes cités le droit très exclusif d'entretenir une ou deux troupes sédentaires³³ – dont Nantes –, le nouveau *Règlement* impérial eut bientôt des effets sur la mobilité des artistes. Ainsi, le recrutement de la troupe unique du Grand Théâtre nantais sous l'Empire fut-il davantage endogène. Les tableaux des personnels des saisons 1809-1810, 1811-1812 et 1812-1813 révèlent que 60 % des artistes recrutés sont du cru et que les éléments extérieurs sont moins nombreux. Déjà observée auprès des troupes itinérantes des districts³⁴, cette stabilisation dans l'emploi, désirée par l'empereur afin de contenir les effets pernicieux d'une concurrence exacerbée, paraît effective dans la capitale ligérienne. Celle-ci devrait être également à l'œuvre pour chacune des troupes brevetées habilitées à circuler dans le 13^e arrondissement – composé en enfilade du Maine-et-Loire, de l'Indre-et-Loire, du Loir-et-Cher et du Loiret – ou dans les 17^e et 10^e districts le bordant immédiatement au nord et au

sud. La troupe d'opéra-comique composée pour circuler entre Charente inférieure, Vendée, Deux-Sèvres et Vienne lors de la saison 1815-1816 recrute dix de ses vingt nouveaux chanteurs parmi ceux de la troupe rochelaise de l'exercice précédent. La confrontation des tableaux existants pour les troupes pleinement autorisées à se produire dans les départements voisins du Maine-et-Loire et de la Loire-Atlantique peut, jusqu'à un certain point, permettre d'apprécier cette stabilité des personnels et par-delà d'essayer d'évaluer la durabilité réelle de l'emploi en troupe, et au théâtre, de celles et de ceux qui se sont reclassés ou reconvertis en Révolution et au-delà.

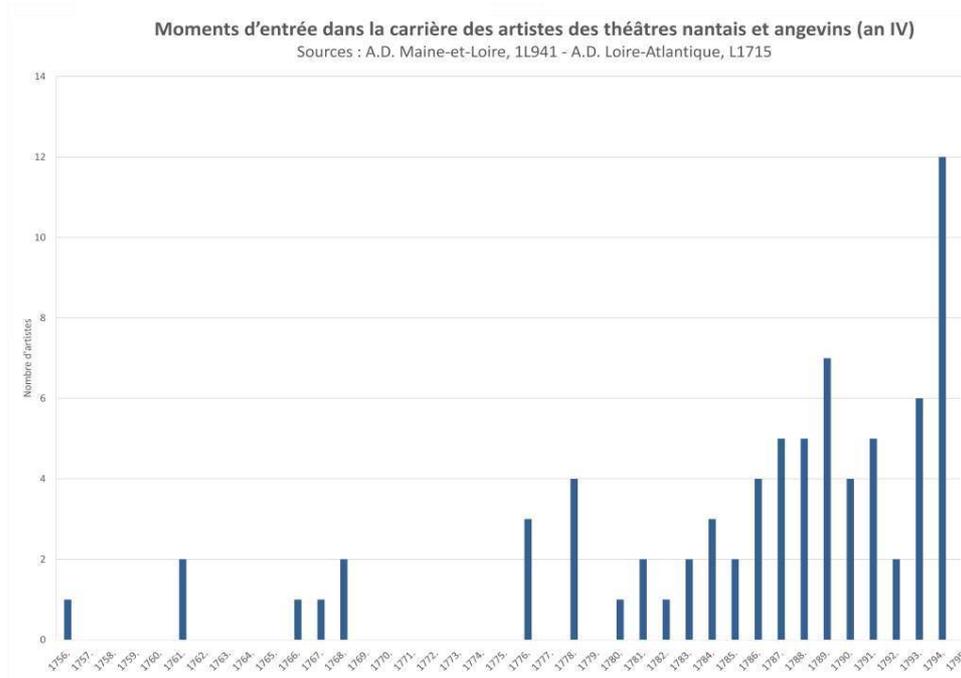
- 17 Dépassés les seuls noms des artistes recrutés à Nantes et Angers en l'an IV, les tableaux des troupes s'étant produites dans les six départements immédiatement limitrophes livrent une liste d'au moins 530 individus entre Révolution et Empire – dont 328 au moins pour la seule cité nantaise. Seulement 26 d'entre eux sont repérés dans les troupes de théâtres différents, à au moins deux reprises, durant la période – soit seulement 5 %. Ainsi en va-t-il pour Jean-Jacques Signol, jeune Messin recruté à Nantes en l'an IV et applaudi en l'an XI dans la troupe de Dufayel à Saumur, ou pour mesdames Dorval et Brosse, lui donnant la réplique la même année et vues respectivement dans de nouvelles équipes au Mans en 1810 et à Laval en 1813. Si cette « hyper-volatilité » du personnel dramatique – 95 % des artistes recensés ne le sont finalement que dans une seule troupe, pour une ou plusieurs saisons – doit être pondérée, méthodologiquement, par la prise en compte de l'échelle territoriale restreinte à partir de laquelle ce suivi est réalisé et du renouvellement constant des effectifs – les acteurs ne dérogeant pas aux règles de l'âge –, elle témoigne de la mobilité constante des artistes et d'une forte instabilité professionnelle ; nombreux étant, sans aucun doute, ceux qui ne s'essayaient au théâtre que quelques saisons avant d'envisager une reconversion. Sur les 328 artistes nantais identifiés au théâtre durant les deux décennies révolutionnaires et impériales, 247 n'apparaissent qu'une seule saison, 37 à l'occasion de deux, 26 au cours de 3, 7 pour 4, 6 pour 5, 4 pour 6 et 1 lors d'au moins sept exercices. Découlant de tableaux d'artistes malheureusement non exhaustifs, ce chiffre de 75 % renforce l'idée d'un *turn over* professionnel érigé en règle afin de maintenir un intérêt constant du répertoire auprès de spectateurs encouragés à découvrir, à de nombreuses reprises, les mêmes pièces d'une saison à l'autre, mais interprétées par des comédiens sans cesse renouvelés. Ce *turn over* paraît plus net en effet pour les acteurs que pour les autres artistes de la troupe : si 18 % seulement des comédiens restent au moins deux saisons à Nantes, c'est le cas de 47 % des chanteurs et de 61 % des musiciens³⁵. La technicité exigée au chant ou à l'orchestre est indiscutablement le gage d'une plus grande stabilité. *De facto*, les instrumentistes reclassés à l'orchestre des théâtres nantais au début de la Révolution, ou les chanteurs passés par les chœurs des églises à la veille de celle-ci, paraissent avoir les carrières locales les plus durables. Certains quittent les chapelles pour les théâtres, sans jamais y revenir. Ainsi Antoine-François Cajon, fils d'un musicien ayant fui en Russie pour échapper à ses créanciers, né paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois en 1766, enfant de chœur à la cathédrale Notre-Dame de Paris entre 1781 et 1784, s'installe-t-il comme professeur de musique à Paris, rue des Saints-Pères, en 1790, avant d'entrer à l'Opéra pour jouer de la contrebasse en 1792³⁶. Trois saisons plus tard, il quitte l'institution, déménagée rue de la Loi, et rejoint la Belgique, probablement à Mons, avant de réapparaître comme chef d'orchestre au Grand Théâtre de Nantes de 1808 à 1813 ; là, plusieurs saisons durant, il fait apprécier son expérience et la fait reconnaître chaque saison en négociant ses émoluments à la hausse, débutant dans son poste à 1 650 francs et

en obtenant jusqu'à 2 000³⁷. De retour dans la capitale en 1816 comme souffleur de musique au Théâtre Feydeau, il s'éteint à l'automne 1819 à Mons.

Conclusion

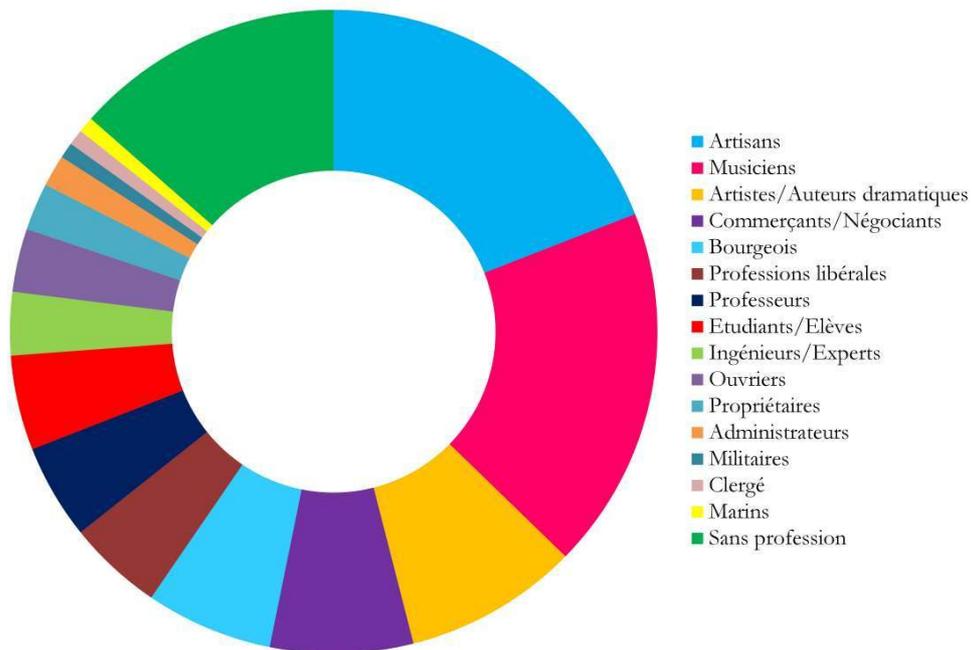
- 18 Le recrutement observé à l'entrée des théâtres nantais et angevins en l'an IV offre à lire les stratégies de reconversion et de reclassement socioprofessionnels à l'œuvre durant près d'un demi-siècle, du début des années 1770 jusqu'au terme de l'Empire. Dès 1791, la Révolution entérine par décret les mutations structurelles engagées depuis le mitan du XVIII^e siècle dans le secteur théâtral. Si les amateurs s'exerçant en société depuis plusieurs années voient dans l'ouverture de ce marché l'opportunité d'un avenir professionnel réel et d'une reconnaissance sociale certaine de leur talent, d'autres, nouveaux déclassés, sans emploi après que de nouvelles législations, des guerres ou des transformations accélérées sont venues perturber leurs domaines d'activité, voient au théâtre un nouveau champ des possibles. Reclassement et reconversion impliquent d'accéder à un monde souvent méconnu, caractérisé par une mobilité géographique génératrice d'instabilité. Facilitée par une sensibilité esthétique plastique ou une geste militante revendiquée au plus fort de la politique théâtrale patriotique, l'accession au nouveau groupe s'accompagne d'une redéfinition de l'identité professionnelle et sociale. Cette expérience, volontaire ou subie, est une nouvelle étape de carrière autant qu'une nouvelle étape de vie³⁸. L'absence répétée de grilles salariales annexées aux tableaux des troupes dramatiques et lyriques rend délicate l'appréciation du degré de réussite économique de l'intégration et peu lisibles les phénomènes d'ascension, de stagnation ou bien de rétrogradation sociale. À défaut de tous pouvoir prétendre s'élever au rang de vedettes, ils embrassent une nouvelle carrière dont la longévité est difficile à mesurer. La perte de leur emploi se traduit pour certains musiciens d'Église par une sortie définitive de l'espace professionnel artistique, à l'instar des ex-organistes manceaux Nicolas Boutelou et Charles Henri Vinchon, devenus respectivement employé de mairie et cafetier-limonadier³⁹. Que deviennent pour leur part les néo-comédiennes nantaises Louis-Claudine Blanchet et Marie-Louise Prou, ex-ouvrières en linge de Paris, qui disparaissent au-delà de l'an IV des tableaux des troupes régionales et auront à affronter une concurrence sans cesse renouvelée ? Si la reconversion au théâtre peut être une réussite, la porte peut se fermer à de nombreux candidats et l'insécurité socioprofessionnelle demeure très forte.

Graphique 1. Moments d'entrée dans la carrière des artistes des théâtres nantais et angevins (an IV)



CYRIL TRIOLAIRE, 2017. SOURCES : A.D. Maine-et-Loire, 1L 941, A.D. Loire-Atlantique, L 1715.

Graphique 2. Secteurs d'emploi des artistes des théâtres nantais et angevins (an IV) avant leur entrée dans la carrière

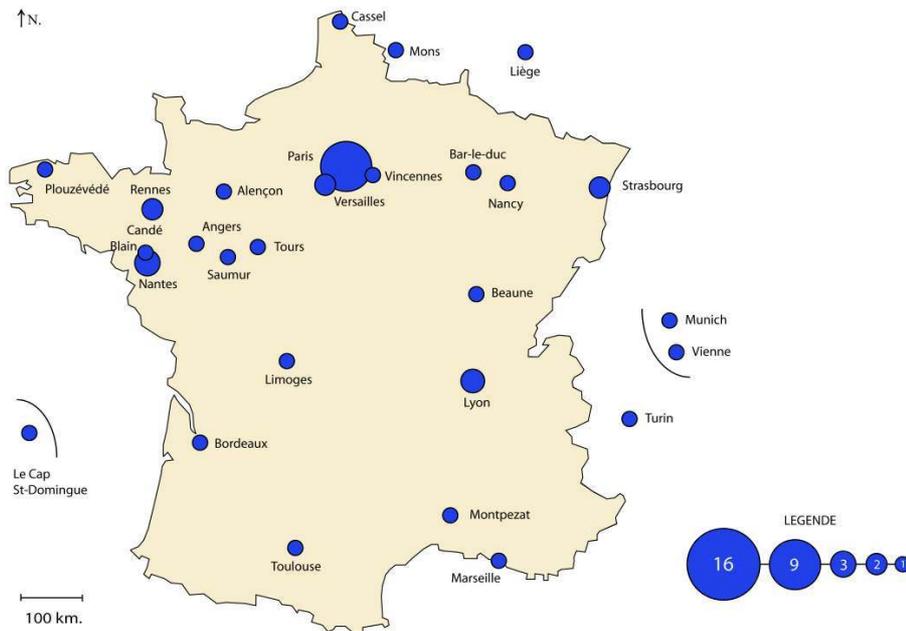


CYRIL TRIOLAIRE, 2017. SOURCES : A.D. Maine-et-Loire, 1L 941, A.D. Loire-Atlantique, L 1715.

Carte 1 - Villes de naissance des artistes du théâtre de la République à Nantes (an IV)

Image

2000002E00001E2700000BB9AFB5D1A4.wmf

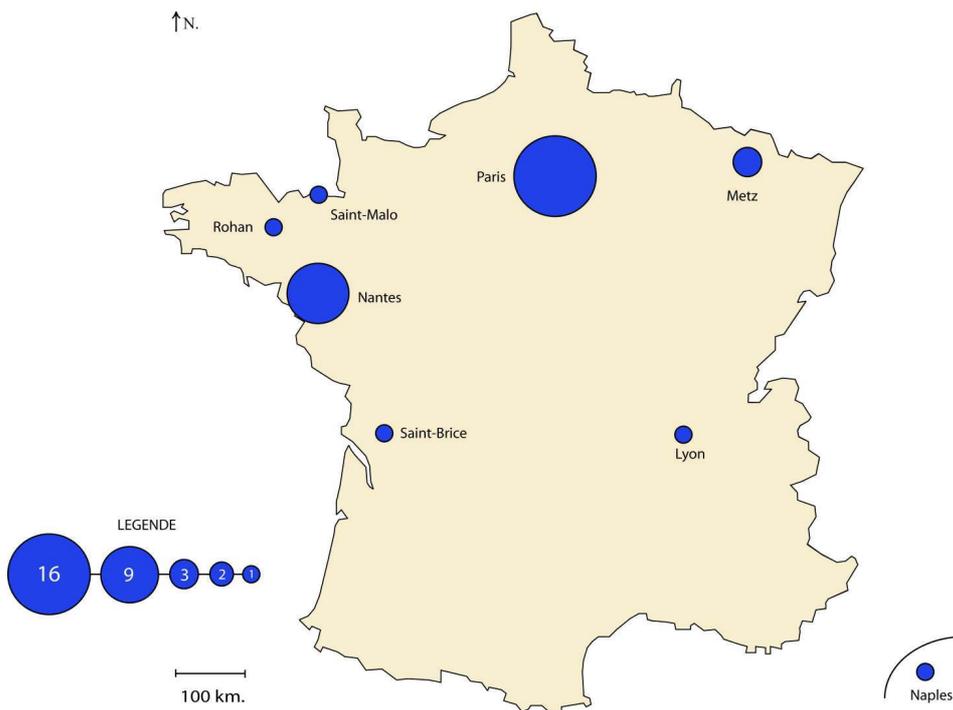


CYRIL TRIOLAIRE, 2017. SOURCES : A.D. Maine-et-Loire, 1L 941, A.D. Loire-Atlantique, L 1715.

Carte 2. Villes de résidence des artistes recrutés au Théâtre de la Nation à Nantes (an IV)

Image

2000002E00001E2700000BB9AFB5D1A4.wmf

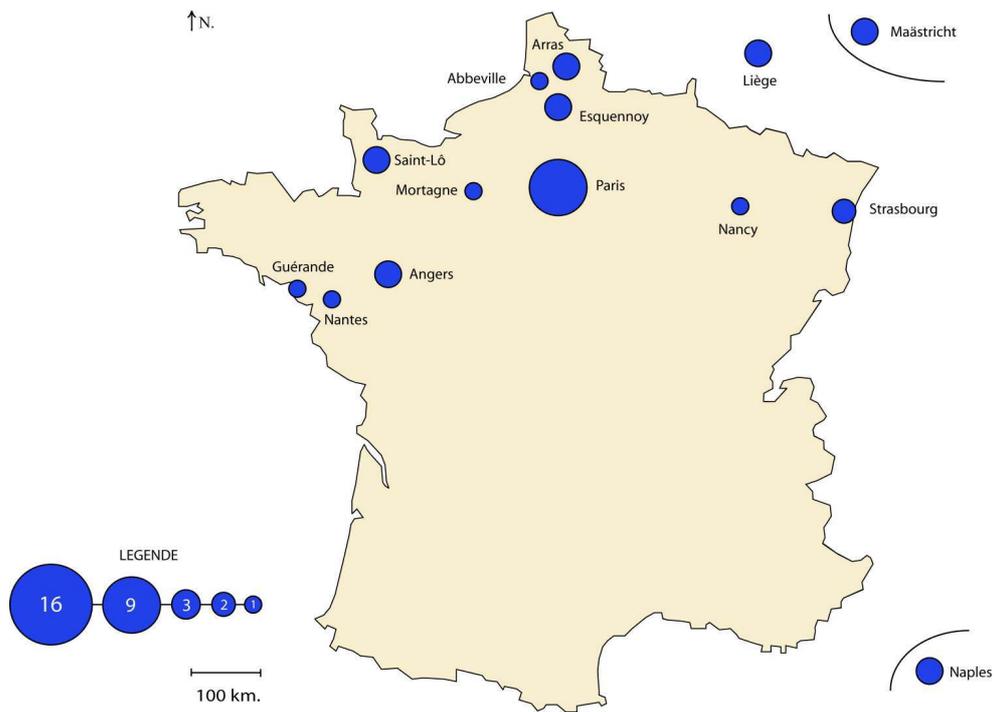


CYRIL TRIOLAIRE, 2017. Source : A.D. Loire-Atlantique, L 1715.

Carte 3. Villes de résidence des artistes recrutés au Théâtre d'Angers – Troupe lyrique (an IV)

Image

2000002E00001E2700000BB9AFB5D1A4.wmf

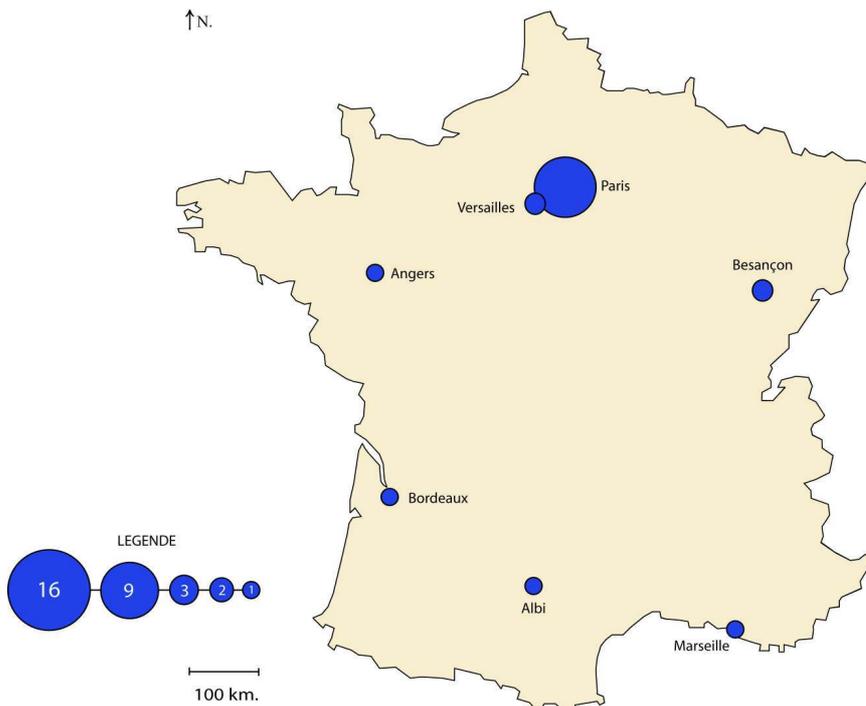


Cyril Triolaire, 2017. Source : A.D. Maine-et-Loire, 1L 941.

Carte 4. Villes de résidence des artistes recrutés au Théâtre d'Angers – Troupe comique (an IV)

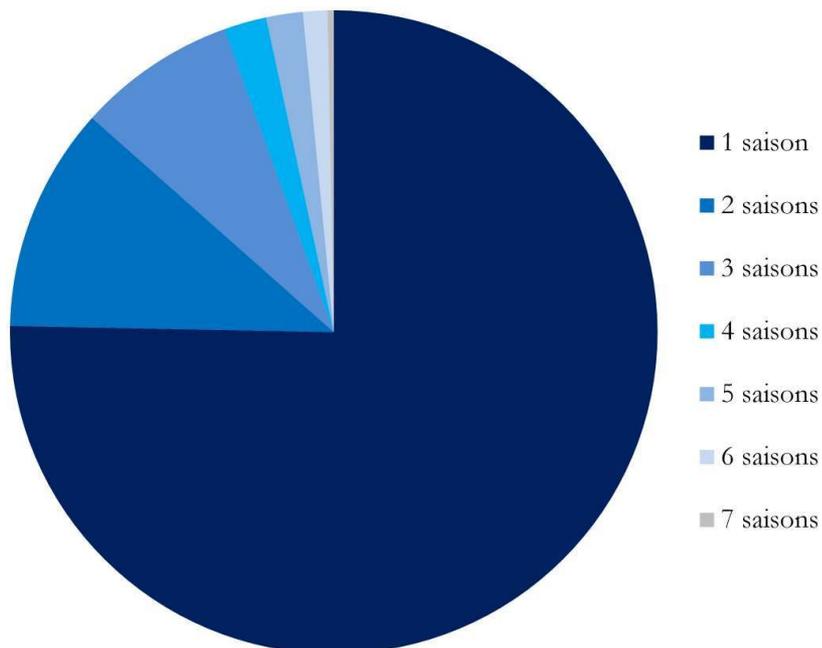
Image

2000002E00001E270000BB9AFB5D1A4.wmf



Cyril Triolaire, 2017. Source : A.D. Maine-et-Loire, 1L 941.

Graphique 3. Nombre de saisons passées au Grand Théâtre de Nantes entre Révolution et Empire



CYRIL TRIOLAIRE, 2017. SOURCES : A.D. Loire-Atlantique, L1715, 176T 1 (sur 328 artistes recensés).

NOTES

1. Lauren Clay, « Patronage, Profits, and Public Theatres: Rethinking Cultural Unification in Ancien Regime France », *The Journal of Modern History*, vol. 79, n° 4, décembre 2007, p. 729-771.
2. L. Clay, « La culture, le commerce et l'État : l'établissement des théâtres provinciaux », dans G. Marot-Mercier et N. Dion (dir.), *Diversité et modernité du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 389-390.
3. Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001 (réédition), p. 206.
4. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *La Révolution française et les arts de la scène*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2004.
5. Laurence Croq, « Les frontières invisibles : groupes sociaux, transmission et mobilité sociale dans la France moderne », dans A. Bellavitis, L. Croq et M. Martinat (dir.), *Mobilité et transmission dans les sociétés de l'Europe moderne*, Rennes, PUR, 2016, p. 28.
6. Cyril Triolaire, « Entre divertissement et politisation : la vie théâtrale nantaise face aux bouleversements et aux affres du temps révolutionnaire », dans H. Rousteau-Chambon et Y. Lignereux (dir.), *Nantes révolutionnaire. Ruptures et continuités (1770-1830)*, actes du colloque de Nantes, 2015, à paraître.
7. Pierre Frantz et Michèle Sajous d'Oria, *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France. 1748-1807*, Paris, BHVP, 1999, p. 137.
8. A.D. Loire Atlantique, L1715, Tableau des artistes du Théâtre de la République, 8 ventôse an IV (27 février 1796).
9. *Ibid.*, Tableau des artistes du Théâtre de la Nation, 7 ventôse an IV (26 février 1796).
10. A.D. Maine-et-Loire, 1L941, Tableau de la troupe du théâtre d'Angers, 30 pluviôse an IV (19 février 1796).
11. Sur une base de 80 individus dont l'âge est connu, sur le groupe de 126 artistes identifiés entre Nantes et Angers.
12. L. Croq, « Les chemins de la mercerie, le renouvellement de la marchandise parisienne (années 1660-1760) », dans A. Bellavitis, L. Croq et M. Martinat (dir.), *Mobilité et transmission [...]*, p. 98.
13. M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France [...]*, p. 196-198.
14. Groupe de prosopographie, « Les musiciens d'Église en 1790. Premier état d'une enquête sur un groupe professionnel », *Annales historiques de la Révolution française*, 2005, n° 340, p. 69.
15. C. Triolaire, « Les musiciens d'Église à la fête et au théâtre, entre Révolution et Empire », *Revue de musicologie*, 2008, t. 94, p. 475.
16. Philippe Bourdin, Françoise Le Borgne, Cyril Triolaire et Clothilde Tréhorel, « Le programme THERESICORE. Personnels dramatiques, répertoires et salles de spectacle en province (1791-1813) », *Annales historiques de la Révolution française*, 2012, n° 367, p. 23. « Ce sont au moins soixante-treize théâtres provinciaux qui sont construits ou donnent lieu à la réhabilitation intégrale d'un bâtiment public [...], soit environ cinq nouvelles enceintes tous les quatre ans durant cinquante-cinq ans. [...] Neuf théâtres voient le jour entre 1750 et 1759, seize entre 1760 et 1769, dix-neuf entre 1770 et 1779, vingt-quatre entre 1780 et 1790, vingt-deux entre 1791 et 1799 et sept entre 1800 et 1807. »
17. L. Croq, « Les frontières invisibles : groupes sociaux, transmission et mobilité sociale dans la France moderne », dans A. Bellavitis, L. Croq et M. Martinat (dir.), *Mobilité et transmission [...]*, p. 30.

18. Jean-Pierre Jessenne, « La montée de la bourgeoisie au temps de la Révolution française », dans P. Bourdin et C. Triolaire (dir.), *Comprendre et enseigner la Révolution française*, Paris, Belin, 2015, p. 292.
19. Jean-Pierre Jessenne et Philippe Minard, « Présentation », dans J.-P. Jessenne (dir.), *Vers un ordre bourgeois ? Révolution française et changement social*, Rennes, PUR, 2007, p. 82.
20. C. Triolaire, « Structures théâtrales et itinérance en province au XVIII^e siècle », dans G. Marot-Mercier et N. Dion (dir.), *Diversité et modernité [...]*, p. 365-366.
21. C. Triolaire, « Les musiciens d'Église à la fête et au théâtre [...] », p. 464.
22. *Ibid.*, p. 473.
23. *Ibid.*, p. 466.
24. Base PHILIDOR-MUSEFREM. Notice biographique de Louis Descouvremont rédigée par Sylvie Granger (dernière modification le 28/07/2016). « 10 messidor an VII [28 juin 1799], Nantes : Louis Descouvremont, artiste-musicien, est témoin au remariage d'Étienne Bardoul, lui aussi qualifié d'artiste-musicien, en compagnie de Denis Joubert, organiste, et d'Antoine-Joseph Schwartzbach, artiste musicien. »
25. Michel Biard, Philippe Bourdin et Silvia Marzagalli, *1789-1815. Révolution, Consulat, Empire*, Paris, Belin, 2009, p. 278.
26. Mohamed Kasdi et Didier Terrier, « Un processus de développement industriel : le textile dans la région lilloise (années 1770-années 1820) », *Annales historiques de la Révolution française*, 2008, n° 352, p. 152.
27. Les données manquent seulement pour deux d'entre eux, les artistes nantais Broyer et Michel en l'an IV, mais leur jeune âge, 20 ans, laisse supposer une reconversion très récente.
28. M. Kasdi et D. Terrier, « Un processus de développement industriel [...] », p. 150.
29. Laure Pineau-Defois, « Une élite d'Ancien régime : les grands négociants nantais dans la tourmente révolutionnaire (1780-1793) », 2010, n° 359, p. 97-118.
30. A.D. Loire Atlantique, 1L715, État des jeunes gens de la première réquisition attachés aux théâtres de Nantes, 4 germinal an IV (24 mars 1796).
31. Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, p. 186.
32. *La Décade philosophique, littéraire et politique*, an IX, p. 190.
33. C. Triolaire, *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 49.
34. *Ibid.*, p. 258 et suivantes.
35. Statistiques établies à partir des données récoltées pour 199 des 328 artistes recensés.
36. Base PHILIDOR-MUSEFREM. Notice biographique d'Antoine-François Cajon rédigée par François Caillou (dernière modification le 14/04/2016).
37. A.D. Loire-Atlantique, 176T 1, Tableaux des troupes du Grand Théâtre de Nantes, de 1808-1809 à 1812-1813.
38. M. Martinat, « Individus et société, hier et aujourd'hui : quelques réflexions sur un couple problématique » dans A. Bellavitis, L. Croq et M. Martinat (dir.), *Mobilité et transmission [...]*, p. 54.
39. Sylvie Granger, *Musiciens dans la ville, 1600-1850*, Paris, Belin, 2002, p. 67.

RÉSUMÉS

L'espace économique et social des théâtres connaît de fortes mutations dès le milieu XVIII^e siècle et évolue bientôt encore en Révolution avec la suppression du privilège monarchique des spectacles. L'entrée dans la carrière de nouveaux artistes, venus directement à la scène ou passés par d'autres activités, modifie de manière constante les contours de tout un groupe socio-professionnel. Cet article se propose de questionner la mobilité sociale, professionnelle et géographique des artistes de théâtre en province dans le dernier tiers du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, et notamment les phénomènes de reconversion et de reclassement à l'œuvre dans l'Ouest ligérien de la France.

The economic and social space of theatres experienced radical transformation as early as the mid-18th century, and with the abolition of the crown's theatre privilege continued to evolve during the French Revolution. New actors, coming either directly to the stage or moving to it from other professional activities, were embracing a theatrical career, bringing about constant change to the profile of this socio-professional group. This article explores the ways in which artists performing in provincial theatres evolved socially, professionally, and geographically from the last third of the 18th century to the beginning of the 19th century. It focuses particularly on changes in career and social class taking place in the western Loire river valley.

INDEX

Index chronologique : Révolution française

Index géographique : Nantes, Angers, France

Mots-clés : théâtre, province, mobilité socio-professionnelle, reconversion, reclassement

Keywords : theatre, province, socio-professional mobility, retraining, redeployment, France, Nantes, Angers, French Revolution

AUTEUR

CYRIL TRIOLAIRE

Maître de conférences en études théâtrales

Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » (CHEC), EA 1001, Université Clermont-Auvergne