



HAL
open science

Le théâtre en révolution

Jahiel Ruffier-Méray

► **To cite this version:**

Jahiel Ruffier-Méray. Le théâtre en révolution. Journal of interdisciplinary history of ideas, 2017, 6 (11), pp.1-83. 10.13135/2280-8574/2095 . hal-04473831

HAL Id: hal-04473831

<https://hal.science/hal-04473831v1>

Submitted on 22 Feb 2024

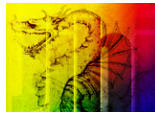
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY HISTORY OF IDEAS



2017

Volume 6 Issue 11

Item 2

– Section 2 : Articles –

Le théâtre en révolution

Jeux et enjeux juridiques et politiques 1789–1799

par

Jahiel Ruffier-Méray



JJHI 2017

Volume 6 Issue 11

Section 1: Editorials

1. *Editorial* (M. Albertone, E. Pasini)

Section 2: Articles

2. *Le théâtre en révolution. Jeux et enjeux juridiques et politiques 1789–1799* (J. Ruffier-Méray)
3. *The Non-Orientability of the Mechanical in Thomas Carlyle's Early Essays* (A. Pannese)
4. *From Literature to Politics: how Rousseau Has Come to Symbolize Totalitarianism* (C. Salvat)

Section 3: Notes

5. *Interpréter les faits. Dialogue entre histoire et droit* (M. Albertone, M. Troper)

Section 4: Reviews

5. *Book Reviews and Notices* (P.D. Omodeo, G. Vissio)

Section 5: News & Notices

6. *Activities of the GISI | Les activités du GISI (2017)*

.....

Le théâtre en révolution

Jeux et enjeux juridiques et politiques 1789–1799

Jahiel Ruffier-Méray *

Cette étude porte sur la manière dont le pouvoir politique a tenté d'instrumentaliser le théâtre et examine les différents moyens juridiques utilisés pour transformer l'art théâtral en outil de propagande durant la période révolutionnaire. Durant tout l'Ancien Régime, le système des spectacles privilégiés règne en maître. En plaçant certaines troupes en situation de monopole, l'État fait le choix d'une politique de régulation des salles. Quant à la surveillance des divertissements, elle est assurée à la fois par la police des spectacles et par la censure. En 1789, avec l'abolition des privilèges, les révolutionnaires remettent en cause tout ce système. Inévitablement, ils sont obligés de s'interroger sur les politiques à mener en matière théâtrale et de repenser les modalités de l'offre artistique. Le théâtre apparaît, dès lors, comme un enjeu majeur situé au cœur des préoccupations révolutionnaires. L'art dramatique concentre à lui seul, toutes les questions débattues avec passion à l'Assemblée.

[Le Théâtre de la Nation est] « un établissement dont les détails sont aussi difficiles que multiples »¹

Très tôt, les pouvoirs publics français s'intéressent à la question des spectacles².

* Université de Toulon, (jahiel@hotmail.fr).

¹ Dazincourt, *Moniteur universel*, n° 86 du 27 mars 1790.

² Cette étude porte sur la manière dont le pouvoir politique a tenté d'instrumentaliser le théâtre et examine les différents moyens juridiques utilisés pour transformer l'art théâtral en outil de propagande durant la période révolutionnaire. Parmi les études récentes sur cette question, on citera notamment, P. Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS Éditions, 2017 ; C. Trévien, *Satire, prints and theatricality in the French Revolution*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016 ; J. Thibaut, *L'Histoire de France en jeu dans le théâtre des Lumières et de la Révolution (1765-1806)*, dir. par P. Frantz, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2016 ; P. Goetschel, *Théâtre politique, culture et*



Déjà en 1398, le prévôt de Paris enjoint de fermer les Théâtres établis à Saint-Maur-des-Fossés et interdit de représenter « aucuns jeux de personnages » tels que les farces. Les mystères ne sont pas non plus autorisés bien qu'ils retracent la passion et la résurrection du Christ ainsi que la vie des saints¹. Or, le roi Charles VI veut autoriser la représentation de ces pièces religieuses. Il accorde donc aux Confrères de la Passion, par lettres du 4 décembre 1402, de nombreux privilèges afin qu'ils puissent jouer toutes les fois qu'ils le voudront et partout où ils le souhaiteront, soit devant le roi, soit devant ses sujets².

Étant ainsi placés sous protection royale, les comédiens voient leur évolution dépendre de la personnalité du souverain et des bonnes relations qu'ils entretiennent avec le pouvoir. Certains monarques se montrent magnanimes, d'autres plus machinistes. Sous Charles VIII, les clercs de la Bazoche sont condamnés pour avoir, dans leurs spectacles, dirigés plusieurs traits contre le gouvernement du roi. Louis XII, au contraire, met fin à la censure durant son règne³. En 1486, il consacre la liberté des spectacles bien que la figure royale soit ridiculisée et représentée sous les traits de l'Avarice. « Je veux qu'on joue en liberté, et que les jeunes gens déclarent les abus qu'on fait à ma cour (...) pourvu qu'on ne parle pas de ma femme ; car je veux que l'honneur des femmes soit sacré »⁴.

société en France : pour une histoire contemporaine des spectacles, dir. par P. Ory, Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 3 vol., 2016 ; C. A. Feilla, *The sentimental theater of the French Revolution*, Farnham, Ashgate, 2013 ; P. Bourdin, G. Loubinoux (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.

¹ Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général des anciennes lois françaises depuis 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, Paris, Belin-Leprieur, 1822-1833, 29 vol., t. VI, p. 804 ; L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France, les mystères*, Paris, Hachette, 1880, t. I, pp. 414-415.

² « De faire et jouer quelque misterre que ce soit, toutes et quantefoix qu'il leur plaira soit devant nous, devant nostre commun ou ailleurs ». Ces lettres du 4 décembre 1402 sont considérées comme la première loi sur les spectacles. Suivront les ordonnances de François I^{er}, de 1518, modifiées par arrêt du Parlement de Paris, du 12 novembre 1548 ; ou encore de Henri II, mars 1559, Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. VII, pp. 42 et s.

³ La censure est rétablie sous François I^{er}, Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, pp. 12 et s.

⁴ Les clercs de la Bazoche reprennent leur exercice librement sous Louis XII en vertu d'un ordre

Au XVI^e siècle, l'art dramatique prend un nouvel essor. L'arrêt du parlement de Paris du 19 décembre 1548 provoque un changement total de la scène française en ordonnant de choisir des sujets, non plus religieux mais profanes¹. Si le génie des auteurs peut désormais s'exprimer librement en traitant de nouveaux sujets, les Confrères de la Passion se sentent menacés². Plaidant leur cause auprès de François I^{er}, le roi confirme leurs privilèges et prérogatives de comédiens par lettres patentes de mars 1559 : « Voulons iceulx suppliants entretenir et garder en leurs privilèges franchises et libertez »³. Cependant, les Confrères cessent peu à peu de monter sur scène, et bientôt il se forme une troupe de comédiens qui achète leur privilège et prennent à loyer l'Hôtel de Bourgogne⁴. Dès ce moment la révolution théâtrale s'opère et l'art dramatique connaît un essor rapide.

Au XVII^e siècle, le pouvoir royal mène une politique générale de promotion des arts à travers la création d'Académies⁵. En réalité, il s'agit de centraliser et d'instrumentaliser toutes les formes de création artistiques et intellectuelles afin de chanter la gloire du prince et d'assurer le rayonnement culturel de la France. Le théâtre n'y fait pas exception.

Louis XIV veut développer un art théâtral qui soit français et justifie l'intervention royale en ce domaine par le désir de rendre « les représentations de

du monarque en date du 8 mars 1486, Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. XI, pp. 683-684.

¹ L'arrêt du Parlement de 1548 ne sonne pas « la fin des mystères » mais marque une évolution. Désormais, ils devront avoir un sujet profane, non biblique et non hagiographique, J. Koopmans, « L'effectivité de la législation sur le théâtre », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23/2012, pp. 141-150.

² Que cette menace ait été réelle ou prétendue, il y est fait allusion dans les lettres patentes de mars 1559. « Lesquels privilèges de tout tems ils ont jouy et ils jouissent et usent encore de présent ; mais ils doutent que s'ils n'estoient par nous confirmez que [...] leur fust au temps advenir donné emphechement [...] à ces causes, voulons iceulx suppliants entretenir et garder en leurs privilèges, franchises et libertez », Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. XIV, pp. 29-30.

³ *Ibid.*

⁴ Les confrères s'y réservent seulement deux loges, les plus près de la scène, longtemps désignées sous le nom de loges des maîtres.

⁵ On peut citer l'Académie française (1635) ; l'Académie de peinture de sculpture, créée en 1648 et réformée par Colbert en 1663 ; l'Académie de danse (1661) ; l'Académie des inscriptions et belles lettres (1663) ; l'Académie des sciences (1666) ; l'Académie de musique (1669) ; l'Académie d'architecture (1671) etc. M. Marion, *Dictionnaires des institutions de la France XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1923, pp. 2-4.

comédies plus parfaites ». Par l'ordonnance du 21 octobre 1680, il ordonne la réunion des deux troupes rivales établies « à l'hôtel de Bourgogne et à la rue de Guénégaud à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule »¹. C'est l'acte fondateur de la Comédie-Française. Le roi accorde à cette nouvelle troupe et à elle seule, le privilège exclusif de représenter les comédies dans Paris « faisant défenses à tous autres comédiens français de s'établir dans ladite ville et faubourgs » sans ordre exprès du souverain².

Ce monopole ne dure guère. Bientôt les Comédiens Italiens, qui avaient été chassés par Louis XIV en 1697, reviennent à Paris en 1716 et font sensation dans la capitale³. Ils tirent profit de la protection du duc d'Orléans, alors régent, afin de s'installer durablement. L'ordonnance du 8 mai 1716 permet le rétablissement d'une nouvelle troupe de Comédiens Italiens, avec « défenses à toutes personnes d'entrer sans payer »⁴.

Pour satisfaire encore davantage aux désirs du public, l'offre artistique s'enrichit avec l'établissement de nouvelles salles à Paris, toujours sous le contrôle du pouvoir royal : Théâtre de la Gaîté en 1760, de l'Ambigu-Comique en 1772 et des Variétés en 1777⁵.

Tout au long du XVIII^e siècle, diverses ordonnances viennent réglementer le déroulement des représentations afin d'assurer la tranquillité des spectacles. Les plus représentatives sont celles du 10 avril 1720, du 7 mai 1749 et du 29 novembre 1757 par lesquelles le roi défend à tous ceux qui assistent aux spectacles « d'y commettre aucun désordre, en entrant, ni en sortant ». Il est fait pareillement défense d'interrompre les artistes pendant les représentations ou

¹ En souvenir de cette réunion et des rivalités peut-être, on frappe aujourd'hui encore six coups de "brigadier" à la Comédie-Française avant le lever de rideau : trois pour Guénégaud et trois pour Bourgogne, M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991

² *Ordonnance pour l'union des deux troupes des comédiens français*, Versailles, 21 octobre 1680, Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. XIX, p. 253.

³ Les Comédiens Italiens ont joué un rôle considérable dans l'art dramatique français dès le dernier tiers du XVI^e siècle et tout au long de la première moitié du XVII^e siècle. Les troupes vont de ville en ville. Certaines demeurent un moment à Paris sans parvenir à s'y fixer, tandis qu'une quinzaine d'autres sillonnent la province. Chassés de France par Louis XIV, les Comédiens Italiens y reviennent en 1716, et reprennent leurs représentations à l'Hôtel de Bourgogne. Sur le devenir du Théâtre-Italien de Paris après la Révolution, J. Mongrédien, « Le Théâtre-Italien de Paris sous le Consulat et l'Empire », *Napoleonica. La Revue*, 1/2010 (n° 7), p. 79-87.

⁴ Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. XXI, p. 103.

⁵ Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. XXV, p. 178, n. 1.

entr'actes et même « de s'arrêter dans les coulisses qui servent d'entrée au théâtre de la Comédie »¹. Les contrevenants s'exposent à des peines d'emprisonnement².

Durant tout l'Ancien Régime, le système des spectacles privilégiés règne en maître. En plaçant certaines troupes en situation de monopole, l'État fait le choix d'une politique de régulation des salles³. Quant à la surveillance des divertissements, elle est assurée à la fois par la police des spectacles et par la censure.

En 1789, avec l'abolition des privilèges, les révolutionnaires remettent en cause tout ce système. Inévitablement, ils sont obligés de s'interroger sur les politiques à mener en matière théâtrale et de repenser les modalités de l'offre artistique. Pour opérer des choix, ils doivent prendre en compte non seulement l'aspect artistique mais aussi les problématiques économiques, politiques, administratives et éducatives liées aux spectacles. Le Théâtre apparaît, dès lors, comme un enjeu majeur situé au cœur des préoccupations révolutionnaires. L'art dramatique concentre à lui seul, toutes les questions débattues avec passion à l'Assemblée : liberté d'entreprendre, égalité entre citoyens, exaltation des valeurs patriotiques, éducation civique, censure, diffusion des lois etc. Le sujet est d'autant plus complexe que l'équation doit intégrer quatre variables extrêmement sensibles : l'institution théâtrale, les comédiens, le répertoire et le public.

Les représentants de la nation veulent libérer le Théâtre des carcans d'Ancien Régime afin de susciter un épanouissement artistique et économique (I). En réalité, cette reconnaissance de l'art dramatique révèle surtout une volonté d'instrumentaliser le Théâtre à des fins politiques (II).

¹ Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. XXVI pp. 181 et s. ; t. XXII, pp. 223 et s. ; pp. 274 et s. ; sur les règlements concernant les spectacles établis à la suite de la cour, t. XXVI, pp. 153 et s. ; t. XVII pp. 156 et s.

² Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. XXI, pp. 181-182.

³ L'Académie royale de musique, connue sous le nom d'Opéra, est également placée sous protection royale depuis l'édit de mars 1672, Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général, op. cit.*, t. XIX, pp. 8 et s.



I. Un théâtre entre liberté(s) et carcan(s)

Derrière le décor, assurer la gestion d'une entreprise théâtrale est exigeant.

En 1789, l'abolition des privilèges met fin, en théorie, au monopole des spectacles privilégiés. Les cartes sont redistribuées. Désormais, l'avenir des Théâtres est entre les mains des représentants de la nation (1). Ceux-ci s'intéressent d'autant plus à cette question que les spectacles ne sont pas des divertissements innocents : ils produisent des impressions durables sur le public et déchaînent parfois les passions (2).

1. Une liberté contre-productive

Entre 1789 et 1791, la liberté des Théâtres est âprement débattue. Cette question a de multiples implications. D'un point de vue artistique, l'ouverture à la concurrence offrirait une abondance de spectacles et provoquerait l'émulation des talents. D'un point de vue économique, l'établissement de nouvelles salles permettrait un essor nouveau et la production de richesses. Si les députés font le choix de la liberté d'entreprise (1), celle-ci se révèle finalement contre-productive (2).

1.1. Le décret sur la liberté des théâtres

Le décret du 13 janvier 1791 est l'aboutissement d'un long processus qui trouve son origine bien avant la prise de la Bastille. La situation de monopole de la Comédie-Française et ses effets contre-productifs avaient déjà été dénoncés avant la fin de l'Ancien Régime.

En 1772, dans *Les causes de la décadence du Théâtre français*, le poète et auteur dramatique Cailhava affirmait que « le privilège exclusif accordé à une seule troupe » avait causé la ruine de l'art théâtral français¹.

À la Révolution, l'auteur voit l'opportunité de mieux faire entendre ses idées. Il présente à la municipalité de Paris, une nouvelle version de son ouvrage et le complète en proposant d'établir un second Théâtre Français qui serait « un sujet d'émulation pour les comédiens, et un objet de comparaison pour le public ». Les artistes seraient ainsi poussés à se livrer à un combat pour l'excellence qui « tournerait à la fois au profit du public et de l'art ». Si Cailhava propose une ouverture à la concurrence, il refuse cependant que l'art dramatique soit totalement livré aux spéculations des intérêts privés. Tout en appelant de ses vœux la création d'une seconde scène, il propose dans le même temps de diminuer le nombre de spectacles sans nuire au plus grand nombre de leurs acteurs ou de leurs entrepreneurs et sans bannir des genres auxquels il faut au contraire donner une nouvelle vie. Au lieu de militer pour une totale liberté d'entreprendre en matière théâtrale, Cailhava suggère de mieux utiliser les moyens existants. Cette concurrence maîtrisée est le seul moyen, selon lui, de réveiller la Comédie-Française de sa léthargie². Ces propositions sont reprises dans *Le Moniteur universel* du 1^{er} décembre 1789, ce qui leur offre une large diffusion et met à la portée du grand public le débat sur la liberté des Théâtres³.

À la différence de Cailhava, Quatremère de Quincy est contre une régulation des salles par les pouvoirs publics car cela ne ferait que perpétuer l'odieux système des privilèges⁴. Le 2 avril 1790, il prononce un discours en faveur de

¹ « Une troupe munie d'un privilège exclusif peut malheureusement dire à la France entière : nous ne voulons vous donner dans le courant de cette année, qu'une ou deux nouveautés, encore serez-vous forcés de les prendre dans le genre qu'il nous plaira d'adopter », J.-F. Cailhava, *De l'art de la Comédie*, Paris, Didot l'aîné, 1772, vol. 4, pp. 485-486.

² Millin de Grandmaison critique les propositions de Cailhava. « Créer un second théâtre, c'est accorder un second privilège, et non pas les anéantir [...] c'est partager l'empire, et non pas briser les fers ». « Certes sous le despotisme des ministres de Paris, et des gentilshommes de la chambre ; la concession d'un second privilège, était tout ce que l'on concevait de mieux, parce que l'on ne pouvait pas prévoir qu'un jour les privilèges seraient anéantis », *Sur la liberté du théâtre*, Paris, Lagrange, 1790, pp. 17-18.

³ *Réimpression de l'Ancien Moniteur, seule histoire authentique et inaltérée de la Révolution française depuis la réunion des États généraux jusqu'au Consulat*, Paris, Plon, 1859, t. II, pp. 277-278.

⁴ Quatremère de Quincy est un des plus grands antiquaires que la France ait produits. Dès le début

la liberté des Théâtres devant la Commune de Paris. Il démontre que si l'administration s'occupait de réglementer le nombre de Théâtres, elle s'opposerait « aux progrès des arts, qui ne vivent que d'émulation et de liberté ». Le seul qui peut décider en cette matière, c'est le public. Il jouera le rôle de régulateur « en faisant prospérer les théâtres qui lui plaisent, en laissant tomber ceux qui l'ennuient »¹.

Peuchet, qui est tout à la fois avocat, journaliste et membre influent de la municipalité de Paris², défend lui aussi la liberté des Théâtres, au nom du droit qu'a tout homme de vivre des produits de son industrie. Les privilèges exclusifs doivent être définitivement abolis car ils ruinent le commerce d'une nation tandis que « la concurrence, dans tous les genres, est un grand motif d'émulation »³.

Dans le même sens, Millin plaide pour une ouverture totale à la concurrence. D'après la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, « tous les hommes sont égaux en droit », ils doivent donc pouvoir indistinctement « élever un théâtre, comme élever une boutique, exploiter une mine, d'établir une facture, etc. »⁴. Par conséquent, les arguments en faveur d'une régulation sont incompatibles avec les nouveaux principes de liberté. « Défendre à des directeurs d'élever un théâtre, sous prétexte que cette entreprise les ruinerait serait une action aussi ridicule que d'empêcher un spéculateur d'un autre genre d'exploiter une mine, sous prétexte que le filon qu'il veut travailler n'est pas aussi riche qu'il ne pense, et ne le dédommagera pas de ses frais. Chacun est maître de

de la Révolution, il est membre de l'Assemblée des représentants de la Commune de Paris. En septembre 1791, il est élu député de Paris à l'Assemblée législative. Il se montre un des défenseurs les plus dévoués et les plus énergiques de la constitution monarchique, Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, s.v.

¹ *Moniteur* n° 53 du 22 février 1790, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. III, p. 428

² Il figure parmi les membres du département de police. Cette expérience lui aurait été utile dans la rédaction de son *Dictionnaire de police*, dont les deux volumes sont publiés en 1789 et en 1791. Il rédige également de nombreux articles pour le *Moniteur universel*.

³ La prétendue nuisance « qui résulterait de la concurrence des théâtres a été « le père ou le prétexte de tous les privilèges exclusifs », *Moniteur* n° 106 du 16 avril 1790, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. IV, pp. 122-123.

⁴ « Tous les hommes sont égaux en droits. Ainsi tout privilège exclusif ne saurait exister, puisqu'il priverait absolument tous les citoyens des droits qu'il attribuerait à un petit nombre de citoyens », A. L. Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre*, op. cit., pp. 14-15.

disposer à son gré de sa fortune »¹. Toute aussi absurde est la croyance qu'un privilège exclusif préserve de la faillite. « MM. Les comédiens Français et Italiens ont des dettes si énormes qu'ils sont aujourd'hui fort embarrassés pour y satisfaire ». Loin d'être une garantie « ce sont les privilèges qui ruinent les entrepreneurs et les compagnies ». Ces monopoles « enfantent pour les théâtres les inconvénients que, selon leurs défenseurs, ils doivent empêcher »².

Bien que la question des Théâtres soit importante, elle n'est pas absolument prioritaire. En ces premiers mois de Révolution, les députés sont accaparés par la nécessité de légiférer sur les matières les plus essentielles³. Néanmoins, ils glissent dans la loi relative à l'organisation judiciaire des 16-24 août 1790, un article prévoyant que désormais « les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux ». Les entrepreneurs et directeurs qui avaient obtenu des autorisations, soit des gouverneurs des anciennes provinces, soit de toute autre manière, doivent donc se pourvoir devant les officiers municipaux pour qu'ils confirment « leur jouissance pour le temps qui en reste à courir, à charge d'une redevance envers les pauvres »⁴.

Cette mesure provisoire est largement insuffisante. Le soir-même du 24 août 1790, le poète et auteur dramatique La Harpe se présente à l'Assemblée. À la tête d'une députation d'hommes de lettres⁵, il dénonce le système des troupes

¹ « Ces considérations ridicules étaient celles que le garde des sceaux, le directeur, et le secrétaire de la librairie faisaient valoir pour empêcher les journaux. Aujourd'hui chacun peut faire un journal, avec plus ou moins de succès » A. L. Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre*, *op. cit.*, pp. 25-26.

² *Ibid.*, pp. 26-27; *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, *op. cit.*, t. V, pp. 475-476.

³ « Messieurs, tous vos moments appartiennent à la patrie : ils sont consacrés à des objets d'une haute importance. Nous avons cru cependant que vous pourriez en accorder un aux intérêts d'une classe d'hommes qui, sous le seul rapport de l'instruction publique, serait encore digne de l'attention des législateurs, quand même d'autres considérations politiques ne l'eussent pas liée dans tous les temps à la grandeur et à la prospérité des États », La Harpe, séance du 24 août 1790, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des chambres françaises*, 1^e série (1788-1799), Paris, Dupont, 1879, t. XVIII, pp. 249-250.

⁴ Article 4, Titre XI de la loi sur l'organisation judiciaire du 16 août 1790, sanctionné par lettres patentes du 24 du même mois. Le 16 août étant la date à laquelle l'Assemblée a adopté le projet de décret et le 24 août étant la date à laquelle le roi « a donné sa sanction ou son acceptation », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, *op. cit.*, t. XVIII, pp. 109 et 245. Cet article 4, avait déjà été adopté tel quel, lors de la séance du 11 août 1790, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires*, *op. cit.*, t. XVII, p. 724.

⁵ La Harpe est accompagné de Ducis, Lemierre, Chamfort, Mercier, Sedaine, Maisonneuve, Cail-

privilegiées et ses effets pervers : atteinte à la liberté d'entreprendre, appropriation injuste des œuvres des auteurs dramatiques, et application de règles dérogatoires en matière de police¹. Seule l'égalité peut rétablir l'ordre, seule la concurrence peut faire naître l'émulation. La Harpe demande qu'un règlement général applicable à tous les théâtres soit rédigé². Il souhaite que les représentants de la nation adoptent un décret contenant les articles suivants :

1° Tout privilège exclusif étant aboli, il sera permis à tout entrepreneur, à toute compagnie qui voudra faire les frais d'un nouveau théâtre public, d'exécuter son entreprise en se conformant aux règlements établis par la municipalité ;

2° La municipalité étant désormais chargée de tout ce qui concerne la police des spectacles, rédigera un règlement général, qui déterminera les droits respectifs des auteurs et des comédiens³.

hava, Chénier, Florian, Blin, Sauvigny, Forgeot, Palissot, Framery, Murville et Fenouillot. Après le discours de La Harpe les passions se déchaînent : dans le *Modérateur*, un certain M. de Charnois publie un article venimeux contre le dramaturge ; dans l'*Ami du roi*, on s'étonne que le « maître littérateur », après avoir inséré dans le *Mercur de France* sa généalogie de baron allemand, montre une si chaude sympathie au régime nouveau, qualifiant son discours de « déclamation dont un écolier de rhétorique pourrait se glorifier », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XVIII, pp. 256-257 ; P-J-B. Buchez et P. C. Roux, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815*, Paris, Paulin, 1834-1838, t. VII, p. 119.

¹ Les Comédiens Français dépendent des Gentilshommes de la Chambre du roi et de fait échappent presque entièrement à la police de la ville ou à l'autorité des magistrats naturellement compétents. En effet, sous l'Ancien Régime « les comédiens, sous le seul prétexte qu'ils appartenaient au roi, se mirent bientôt au-dessus de toutes les lois qui pouvaient les obliger envers le public et envers les auteurs ». « Ils obtinrent un arrêt du conseil qui évoquait à lui toutes les discussions qu'ils pourraient avoir avec les auteurs dramatiques, en sorte que ceux-ci, qui invoquèrent plusieurs fois la justice des tribunaux, les trouvèrent fermés à leurs plaintes », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XVIII, p. 252.

² « Messieurs deux choses peuvent assurer l'indépendance dont tout citoyen doit jouir dans l'exercice de ses talents. Ces deux choses sont 1° la concurrence légalement établie entre plusieurs troupes de comédiens légalement autorisées à jouer toutes les pièces des auteurs morts ou vivants ; 2° un règlement général pour tous les théâtres, rédigé par la municipalité », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XVIII, p. 251.

³ L'article 2 prévoit également que la municipalité « statuera sur le régime intérieur de la comédie, sur tout ce qui regarde le service du public, et deux commissaires du bureau d'administration seront chargés de surveiller l'exécution des règlements et de prononcer sur les discussions qui pourraient s'élever ». Les articles 3, 4 et 5 proposés par la députation des auteurs dramatiques concernent l'abolition du privilège de répertoire. Ils demandent à ce que les pièces des auteurs morts soient

La filiation avec le futur décret du 13 janvier 1791 est évidente. Pour hâter les travaux parlementaires, La Harpe s'adresse à la société des Amis de la Constitution, le 17 décembre 1790. Dans un discours retentissant, il leur demande d'user de tous leurs pouvoirs pour le vote du projet en préparation¹.

Les argument pro et contra ayant été clairement exposés, tous attendent que les pouvoirs publics se prononcent enfin sur la liberté des Théâtres. Mais encore faut-il déterminer quelle est l'autorité compétente en la matière. La municipalité de Paris a-t-elle des droits sur les spectacles ? peut-elle permettre, suspendre ou empêcher l'établissement d'une salle de théâtre ? ²

Peuchet affirme qu'un spectacle ne peut être une propriété communale. « C'est un genre d'industrie, l'exercice d'un talent individuel, qui doit être libre comme tous les autres ». Seuls les représentants de la nation, en qualité de législateurs, sont compétents pour se prononcer sur la question parce qu'« elle tient aux bases de l'organisation générale, qu'elle touche à l'exercice des droits de l'homme et de la propriété d'industrie ». Par-dessus tout, il s'agit d'une question qui intéresse le bien commun et qui se pose à toute les villes du royaume. Aucune municipalité ne peut donc « faire de lois à cet égard », sans outrepasser ses pouvoirs et « méconnaître les principes publics ».

Tous les regards se tournent vers l'Assemblée.



regardées comme une propriété publique, donc libres de droits et utilisables par toutes les troupes. Pour les auteurs vivants, ils réclament la reconnaissance de leurs droits : leurs ouvrages ne doivent être joués qu'avec leur consentement formel et écrit. Cinq ans après la mort des auteurs, il sera permis de représenter leurs ouvrages sur tous les Théâtres, à moins qu'une cession particulière n'ait été effectuée au profit d'une troupe « auquel cas, cette troupe sera seule en droit de les jouer », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XVIII, p. 256.

¹ *Discours sur la liberté du théâtre*, prononcé par M. de La Harpe, le 17 décembre 1790, à la société des Amis de la Constitution, Paris, Imprimerie nationale, 1790.

² Assemblée des représentants de la commune de Paris, *Moniteur* n° 106 du 16 avril 1790, *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. IV, p. 122.

Le 13 janvier 1791, Le Chapelier monte à la tribune pour faire rapport aux députés sur « la libre faculté pour tout citoyen d'établir un théâtre public »¹. Selon le député « cette question est du nombre de celles qui, pour recevoir leur décision, n'ont besoin que d'être exposées »². Bien que le principe de liberté fasse consensus, Le Chapelier, en bon avocat, prend soin de réfuter toutes les objections et notamment celles opposées par les comédiens du Théâtre Français qui restent très attachés à leurs privilèges³. À la question de savoir si une telle liberté ne serait pas dangereuse pour l'art et pour l'ordre public, la réponse est évidente. L'art de la comédie doit être libre comme tous les autres genres d'industries. « Il est désormais très reconnu que chacun doit à son gré exercer son industrie ».

À ceux qui prétendent qu'une telle liberté pourrait favoriser l'établissement de spectacles licencieux, le dévoiement des grands talents, ou encore la marchandisation de l'art, Le Chapelier répond avec assurance que le perfectionnement de l'art tient justement à la concurrence car « elle excite l'émulation,

¹ Les auteurs dramatiques avaient adressé une pétition sollicitant « la destruction du privilège exclusif qui plaçait dans la capitale un théâtre unique ». En effet, à cause de ce monopole, tous ceux qui avaient écrit des tragédies ou des comédies d'un genre élevé, étaient forcés de s'adresser à la Comédie-Française. Celle-ci s'appropriait ensuite presque systématiquement la propriété des ouvrages dramatiques, grâce à l'application de règlements qui lui étaient favorables. Ainsi toutes les pièces qui n'avaient pas produit 1500 livres de recettes en hiver, et 1000 livres en été « tombaient dans les règles », c'est-à-dire qu'elles entraient définitivement dans le répertoire exclusif de ce Théâtre privilégié. Par un étrange renversement dans l'ordre des choses, les auteurs se trouvaient être redevables aux Comédiens Français. En outre, les Comédiens prétendaient être propriétaires sans partage des chefs-d'œuvre de Corneille, Racine, Molière et autres, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, Dupont, 1879, t. XXII, pp. 210-211, 213.

² À l'évidence, le rapport fait la synthèse des idées développées par Millin de Grandmaison, Quatremère de Quincy ou encore La Harpe.

³ La liberté doit venir « débarrasser tous les genres d'industrie de l'entrave ridicule des privilèges qui la détruisent ». Cependant deux des principaux Théâtres de la capitale croient encore « qu'un régime prohibitif pourrait émaner, en leur faveur, d'une assemblée de citoyens libres ». Ils s'adressent en ce sens à la municipalité de Paris, ce qui étonne grandement Quatremère de Quincy. « Je dois, au reste, mettre une différence entre les motifs, les raisons, le ton noble et décent du mémoire des comédiens français, et la ridicule et basse prétention des comédiens italiens, qui se sont imaginé parler encore dans le cabinet d'un gentilhomme de la chambre, qui invoquent des arrêts du conseil, qui se croient constitutionnels dans l'État parce qu'ils ont des lettres patentes ; qui prétendent mesurer toutes les distances dans lesquelles un autre théâtre doit se tenir à leur égard », *Moniteur* n° 53 du 22 février 1790, *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. III, p. 428. Le ton et le parti pris de Quatremère de Quincy interrogent sur sa parfaite objectivité dans cette affaire.

elle développe le talent, elle entretient des idées de gloire, elle réunit l'intérêt à l'amour-propre et tourne au profit du public »¹. Décréter la liberté des Théâtres est une nécessité. Ne pas la reconnaître serait continuer à se comporter en despotes. Les privilèges doivent être définitivement abolis².

Le projet de décret soulève peu de discussions. Malgré quelques remarques concernant la durée des droits d'auteur (art. 2) et la police des spectacles (art. 6), le texte est adopté³. Désormais, selon l'article 1^{er} du décret du 13 janvier 1791, « tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres » à la seule condition de faire, préalablement à l'établissement de son théâtre, une déclaration à la municipalité du lieu. Le 19 janvier la sanction royale est apportée au décret du 13 janvier qui devient la loi des 13-19 janvier 1791⁴.

La liberté d'entreprise en matière de spectacles provoque un engouement sans précédent, notamment dans la capitale. Si les spectacles fleurissent, les déceptions et les faillites viennent rapidement remplacer l'euphorie des premiers temps.

1.2. Une nécessaire régulation des salles

Lorsque l'offre des spectacles dépasse la demande du public, la liberté des Théâtres montre ses limites. Trop de salles ne peuvent se maintenir en même temps. Avec la suppression des privilèges, l'art dramatique se trouve soumis aux règles de base de l'économie. Plusieurs facteurs sont alors déterminants dans la

¹ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.* t. XXII, p. 211.

² Pour Le Chapelier, le système des privilèges est la marque du « despotisme qui flétrissait tout, qui portait ses regards sur toutes les institutions pour les maîtriser ». Cette « administration vicieuse avait tout transformé en privilèges » et, « son unique but semblait être de blesser les droits de tous pour servir quelques intérêts particuliers », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.* t. XXII, p. 210.

³ Madier de Monjau et Mirabeau demandent la question préalable sur le projet de décret. L'abbé Maury et Robespierre interviennent aussi. Finalement, les différents amendements sont rejetés et le projet présenté par le comité de Constitution est décrété, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.* t. XXII, p. 216.

⁴ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.* t. XXII, p. 216.

survie d'un Théâtre : l'enthousiasme des spectateurs, l'emplacement de la salle, l'investissement financier, la qualité des artistes et du répertoire.

Dans sa brochure *Sur la liberté du théâtre* (1790), Millin prévoit déjà les effets engendrés par la dérégulation des salles de spectacles. Procédant à une véritable analyse économique, il démontre qu'un Théâtre obéit à la logique d'une entreprise. Si l'ouverture à la concurrence pousse les capitalistes à engager des fonds, les entrepreneurs doivent cependant être conscients qu'ils ne connaîtront pas tous le succès. En effet, le fonctionnement d'un Théâtre engendre des frais considérables tels, la location d'une salle, l'achat des décors et costumes, les pensions des comédiens, etc. Si les recettes ne viennent pas compenser les dépenses avancées pour produire des spectacles de qualité, la faillite sera rapide. Les Théâtres « pourront se multiplier par le droit, mais le nombre en sera toujours borné par le fait ». « On verra d'abord une lutte d'efforts et de succès ; mais l'avantage demeurera nécessairement à ceux qui réuniront le plus de moyens pour plaire au public »¹. *In fine*, c'est le suffrage des spectateurs qui fixera le nombre des salles car sa présence est indispensable à la survivance d'un théâtre.

Quatremère de Quincy pressent, lui aussi, le rôle de premier plan que jouera le public dans la régulation des spectacles. « Voulons-nous savoir en quelle quantité il faut des théâtres à cette capitale, laissons le public juger cette question ». Son « affluence chez les uns et la désertion des autres nous apprendrons bientôt, non pas ceux qu'il faudra supprimer, mais ceux qui le seront »².

Dans la compétition ouverte par le décret de 1791, l'emplacement de la salle joue un rôle déterminant. À cette époque aucun spectateur n'irait fréquenter un Théâtre situé au faubourg Saint-Germain, à la Cité ou dans le Marais. « L'administration doit [donc] laisser les théâtres se placer à leur gré dans le quartier qui leur convient, puisqu'il est évident que de leur situation dans cette ville immense peut dépendre aussi leur prospérité »³. La vision de Quatremère est juste. Pendant toute la Révolution, les intrigues se multiplient pour récupérer et oc-

¹ A. L. Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre*, *op. cit.*, p. 24.

² *Moniteur* n° 53 du 22 février 1790, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, *op. cit.*, t. III, p. 429.

³ *Moniteur* n° 53 du 22 février 1790, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, *op. cit.*, t. III, p. 428. Les mêmes idées sont défendues par Millin de Grandmaison, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, *op. cit.*, t. V, pp. 475-476.

cuper les salles les plus convoitées¹. À partir de 1791, les changements d'emplacement des Théâtres parisiens ressemblent à un vaste jeu de chaises musicales des plus pernecieux. Depuis que la liberté théâtrale permet à quiconque d'ouvrir un spectacle et offre aux comédiens la possibilité de changer de scène, les jalousies longtemps enfouies s'expriment. Les luttes intestines pour s'accaparer un Théâtre ou la direction d'une troupe sont violentes.

C'est le cas de la Comédie-Française, ancien Théâtre privilégié devenu Théâtre de la Nation. Il se scinde en deux à causes de divergences artistiques et surtout politiques. En avril 1791, les comédiens acquis aux idées révolutionnaires, Talma en tête, partent constituer un Théâtre rue de Richelieu. Prenant successivement les noms de Théâtre français de la rue Richelieu, puis, Théâtre de la République, la salle connaît un grand succès². Quant à l'autre partie de la troupe, réfractaire aux idées nouvelles, elle déclenche, le 3 septembre 1793, les foudres du Comité de salut public qui en ordonne la fermeture et fait incarcérer tout son personnel. Un concurrent sérieux est ainsi disqualifié de la course.

Le Théâtre de la Montansier, bâti rue de la Loi, ne connaît pas un meilleur sort. Cette somptueuse salle, construite en face du Théâtre de la rue de Louvois pour mieux le concurrencer, attire toutes les attentions. Le cadre semble parfait pour reloger l'Opéra³. Afin de s'emparer du lieu sans difficultés, les manœuvres les plus déloyales sont utilisées. La directrice du spectacle est accusée des pires crimes : avoir reçu des fonds anglais pour financer les travaux, vouloir mettre le feu à la Bibliothèque nationale avec ses spectacles dangereux, ou encore continuer à entretenir de la sympathie pour l'Ancien Régime etc⁴. Le 23

¹ A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, Paris, Imprimerie nationale, 4 vol., 1910-1917, t. I, p. 434-435.

² Ce théâtre subsistera jusqu'en septembre 1797.

³ Pour déplacer l'Opéra, situé à la Porte Saint-Martin, plusieurs solutions avaient été envisagées. L'ex-Théâtre Français (Comédie-Française) aurait pu convenir depuis que ses occupants avaient été emprisonnés. Mais l'idée fut vite abandonnée car les travaux auraient été trop coûteux. Le Théâtre de la République, situé rue de Richelieu, aurait pu servir d'asile à l'Opéra. Mais il aurait fallu en déloger les comédiens. Or ils sont de fervents patriotes à qui rien ne peut être reproché. C'est donc tout naturellement que l'on se tourne vers la salle dirigée par la Montansier. À propos des observations adressées par les artistes de l'Opéra sur l'emplacement qui convient à ce théâtre, M. J. Guillaume, *Procès-Verbaux du Comité d'instruction publique*, *op. cit.*, t. IV., pp. 12, 718 et 720 ; t. V, p. 577.

⁴ Hébert écrit un article calomnieux contre la Montansier le 24 brumaire an II (14 novembre 1793),

brumaire an II (15 novembre 1793) la Montansier et son associé Neuville, administrateurs de ce spectacle, sont arrêtés¹. Le Comité de salut public confisque la salle par arrêté du 27 germinal an II (16 avril 1794). Le ministre de l'intérieur, laisse seulement trois jours aux artistes pour abandonner les lieux au profit de l'Opéra². Les infortunés émigrent à l'ex-Théâtre Français (Comédie Française) qui avait été lui-même vidé de ses précédents occupants... la boucle est ainsi bouclée. Un an plus tard les artistes spoliés se plaignent encore de ce « transfert » dans un Théâtre « éloigné et désert ». Ce mauvais emplacement a causé un énorme déficit qui met en péril la pérennité de leur spectacle³.

En ces temps de rude concurrence, toutes les stratégies sont employées pour réussir. Certains vont jusqu'à faire peser des soupçons d'anti-républicanisme sur leurs rivaux afin de faire échouer un concurrent sérieux ou pour récupérer une salle convoitée. Pourtant rien n'arrête la floraison extravagante des Théâtres. Pour un que l'on ferme par mesure de sûreté, il y en a deux nouveaux qui font leur apparition ; pour dix acteur ou directeurs que l'on emprisonne comme suspects, cinquante artistes nouveaux montent sur les planches. Chaque semaine des banqueroutes se produisent, mais qu'importe. Tous veulent tenter leur chance et jouir de cette liberté si longtemps espérée⁴. Dans tous les quartiers de Paris des salles se sont élevées. Chaque jour de nouveaux théâtres se sont ouverts. Architectes, ouvriers, comédiens, directeurs ont travaillé sans relâche. Au cours de la première année de liberté, pas moins de 78 demandes ont été soumises à la municipalité de Paris⁵. Mais tous ne peuvent survivre.

La grande colère du Père Duchesne... Sa grande revue des spectacles pour dauber ceux qui gouailent la sans-culotterie et pour soutenir les braves bougres qui jouent des pièces républicaines..., N° 310.

¹ M. J. Guillaume, *Procès-Verbaux du Comité d'instruction publique*, op. cit., t. IV, p. 718, n. 4.

² M. J. Guillaume, *Procès-Verbaux du Comité d'instruction publique*, op. cit., t. IV p. 717 ; Archives nationales, F17 1303 ; D XXXVIII 3, AF II 67.

³ Séance du 25 brumaire an III (15 novembre 1794), M. J. Guillaume, *Procès-Verbaux du Comité d'instruction publique*, op. cit., t. IV p. 719.

⁴ J. Hérissay, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Paris, Perrin et C.^{ie}, 1922, p. 95.

⁵ Parmi les nouveaux théâtres figurent celui du Marais, créé avec des fonds fournis par Beaumarchais ; le Théâtre Molière, dirigé par Boursault-Malherbe ; le Théâtre du Vaudeville, où règne le citoyen Barré ; le Théâtre Henri IV, qui se nommera tour à tour Palais-variétés et de la Cité ; le Théâtre du Lycée dramatique, le Théâtre des Variétés comiques et lyriques, dirigé à la foire Saint-Germain par la dame Dupré ; le Théâtre du Cirque, au Palais-Royal, etc. Cf. *Feuille du jour*, novembre 1791 ; E. et J. de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, 4^e éd., Paris, Didier et C.^{ie}, 1875.

De nombreux entrepreneurs se tournent vers l'État pour obtenir de l'aide. Directeurs et artistes adressent de vibrants plaidoyers aux députés, faisant valoir les services utiles qu'ils rendent à la nation en diffusant les principes républicains, et en suscitant l'amour des lois et de la patrie. Ils estiment que leur misère est d'autant plus injuste qu'ils dévouent tous leurs talents à la République.

Puisque les théâtres peuvent être de puissants outils d'instruction du peuple, les pouvoirs publics consentent à les soutenir financièrement.

Après s'être partagé 168 800 livres, en 1793, les entrepreneurs bénéficient à nouveau de 100 000 livres en pluviôse an II (Janvier 1794)¹. Mais les spectacles sont constamment déficitaires et plusieurs entrepreneurs adressent des demandes individuelles afin d'obtenir des aides supplémentaires. Le 23 prairial an II (11 juin 1794), La Chapelle, directeur du Théâtre Sans-Culottes, rue Martin, obtient 5 000 livres « à titre d'indemnité et d'encouragement et pour le rembourser des dépenses par lui faites pour la mise et la représentation pour et au peuple de la pièce républicaine : la Journée du 10 août où l'Inauguration de la République française »². Dans le même sens, le 19 messidor an II (7 juillet 1794), le Théâtre de la République reçoit 50 000 livres, « en considération des pertes qu'ont éprouvées les artistes » de ce théâtre et pour « leur donner des moyens d'alimenter l'esprit public, de porter les représentations dramatiques vers l'objet de leur destination : l'instruction publique, et de soutenir le mouvement et les principes de la Révolution républicaine »³.

Toutes les demandes ne reçoivent pas un accueil aussi favorable et certains entrepreneurs voient leur déficit se creuser. Malgré leur patriotisme, nombreux sont ceux qui ne seront pas secourus par la République⁴.

¹ Convention nationale, *Projet de décret relatif à l'indemnité à accorder aux vingt spectacles de Paris*, présenté par Lombard-Lachaux, député du Loiret, Archives nationales, F17 1274.

² « Le Comité de salut public arrête que la Commission exécutive de l'instruction publique est autorisée à faire payer, sur les fonds mis à sa disposition par le décret du 30 germinal, la somme de cinq milles livres à Charles La Chapelle, entrepreneur et directeur du théâtre des Sans-Culottes, rue Martin, section des Lombards », 23 prairial an II (11 juin 1794), F-A Aulard, *Recueil des actes du Comité de salut public, avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du Conseil exécutif provisoire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1889-1910, t. XIV, p. 259.

³ F-A Aulard, *Recueil des actes du Comité de salut public, op. cit.*, t. XIV, p. 770.

⁴ C'est en vain que Delormaison, propriétaire du Théâtre de la rue de Bondy, relate « tout ce qu'il a fait pour la Révolution et tout ce qu'il a souffert de persécutions », Arch. Nat., D XXXVIII 3, et J. Hérissey, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800, op. cit.*, p. 166.

Au début de l'année 1794, la liberté des spectacles est remise en cause. Depuis que les Montagnards se sont accaparé le pouvoir, les Théâtres ont été transformés en écoles du peuple. À ce titre, « peuvent-ils être [encore] livrés à des spéculations particulières et privées ? » Des voix s'élèvent pour les rendre nationaux. Cette proposition mérite réflexion car les pouvoirs publics ne peuvent pas financer tous les spectacles. Comment dès lors opérer le tri ?

Le Comité d'Instruction publique est immédiatement saisi de cette question. Chargé du rapport, Anacharsis de Cloots se déclare hostile à la nationalisation. Elle serait un gouffre financier pour la République. « L'industrie des particuliers et la surveillance des magistrats seront infiniment plus avantageuses que la fondation de ces théâtres prétendus nationaux, dont le sacerdoce pèsera sur la nation, pour le passe-temps des oisifs ». Il défend la liberté d'entreprise et se prononce contre le rétablissement d'une forme de monopole, bon seulement « pour un gouvernement aristocratique ». La Convention n'a pas à financer « un comité des Variétés amusantes, foyer de toutes les intrigues actives et passives, centre impur de toutes les coulisses confidentielles ». Les pouvoirs publics doivent seulement s'inquiéter de ce qui est représenté sur scène : « Laissez-faire l'industrie particulière ; il en est des théâtres comme de la boulangerie ; le gouvernement doit simplement veiller à ce qu'on n'empoisonne ni le corps ni l'esprit, à ce que l'on débite une nourriture saine »¹.

Les recommandations d'Anacharsis de Cloots ne sont pas suivies. Les députés préfèrent impliquer l'État dans la gestion de certains Théâtres à Paris et en province. Dans la capitale, l'arrêté du 18 prairial an II (6 juin 1794) établit un régime particulier pour les Théâtres des Arts (Opéra) et de l'Égalité. Un agent national surveille la recette, la conduite et le paiement des artistes². À Marseille, les deux Théâtres de la ville sont fusionnés et mis en régie, par l'arrêté du 17 floréal an II (6 mai 1794)³. Ils sont gérés par la nation, c'est à dire à ses frais, et pour son compte. Quatre mois plus tard, le 30 septembre 1794, il est mis fin à ce mode d'administration peu concluant et trop onéreux pour l'État. Les représentants de la nation espéraient diminuer les coûts en rationalisant

¹ *Instruction publique ; spectacles ; opinion d'Anacharsis Cloots, membre du comité d'Instruction publique*, imprimé par ordre de la Convention nationale, à Paris, nivôse an II (janvier 1794), pp. 3-4.

² M. J. Guillaume, *Procès-Verbaux du Comité d'instruction publique, op. cit.*, t. IV p. 719.

³ Cet arrêté du représentant du peuple Maignet datant du 17 floréal an II (6 mai 1794) est complété par l'arrêté du 19 thermidor an II (6 août 1794), Archives des Bouches du Rhône, L 480.

les moyens. En pratique, les finances de la République ont été engagées de manière plus ou moins importante, sans que les rendements soient satisfaisants. Ces diverses expériences sont de cuisants échecs.

La chute de Robespierre et la mise en place du Directoire ne changent pas les besoins financiers des entrepreneurs de spectacles.

En 1795 certaines salles ont besoin d'être rénovées. L'État est sur le point de prêter son concours pour réaliser d'importants aménagements au Théâtre des Arts (Opéra), rue de la Loi. Mais le Directoire intervient, furieux que de tels travaux soient envisagés au moment même où « la plus sévère économie est impérieusement recommandée »¹. Les services publics des armées doivent avoir la priorité, et le ministre de l'intérieur doit donc annuler le chantier dispendieux. Cependant, le pouvoir exécutif est conscient que des fonds doivent être investis afin de soutenir les spectacles capables « de produire et d'échauffer l'amour de la patrie et les sentiments les plus dignes du républicain ». Pour continuer sa politique en faveur de l'art dramatique tout en maîtrisant les dépenses, le Directoire propose de transférer le Théâtre des Arts dans la salle des Français. Le ministre de l'intérieur est chargé d'évaluer, à la fois les dépenses qu'occasionneraient un tel changement, et les gains qui pourraient résulter de la vente des bâtiments occupés actuellement par le Théâtre des Arts². Ces arbitrages difficiles et délicats entre financement de la culture et soutien aux armées apparaissent donc comme une problématique constante.

Dans son désir de mener une politique en faveur de certains Théâtres parisiens, le Directoire opte parfois pour l'affermage : une compagnie se voit concéder l'exploitation d'une salle avec l'obligation de la « rendre en bon état » à la fin du bail³. Ainsi en est-il du Théâtre du Luxembourg (l'Odéon), confié au citoyen Poupard-Dorfeuille le 25 messidor an IV (13 juillet 1796) pour une durée

¹ Séance du 29 frimaire an IV (20 décembre 1795), A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit. t. I, p. 289 n. 2.

² Séance du 5 pluviôse an V (25 janvier 1796), A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit., t. I, p. 478.

³ « Elle sera tenue de le rendre en bon état, avec toutes les décorations actuellement existantes, dont il sera fait inventaire, et sans qu'elle puisse rien enlever de tout ce qu'elle y aura fait faire et de ce qui sera fixé et attaché audit théâtre, et sans qu'elle puisse exiger aucune indemnité pour cause d'amélioration », article 3 de l'arrêté du Directoire du 25 messidor an IV (13 juillet 1796) concédant l'exploitation du Théâtre du Luxembourg au citoyen Poupard-Dorfeuille pour trente ans, A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit., t. III, p. 79.

de trente ans à la double condition, d'une part d'y établir un « théâtre national » où la tragédie et la comédie française seront représentées ; et d'autre part d'y créer « une école dramatique utile à la régénération de l'art »¹. Ce contrat, entre un entrepreneur de spectacles et la puissance publique, est d'un genre particulier puisque « le gouvernement se réserve le droit de révoquer la concession, si quelque vue d'utilité publique l'exige impérieusement ». Dans ce cas une indemnité « proportionnée à la perte des avantages » sera versée aux entrepreneurs. De même, le gouvernement se réserve le droit de disposer de la salle « toutes les fois que les fêtes nationales l'exigeront »².

En juin 1797 (messidor an V), La question de la régulation des salles est de nouveau d'actualité. Le *Courrier des spectacles* attire l'attention sur la multiplicité des Théâtres et assure que « tant qu'il en restera à Paris un si grand nombre, ils seront déserts et peu à peu se perdront ». Il est proposé de fusionner diverses troupes de chants et de comédie, ce qui réduirait à sept les salles actuellement ouvertes³.

Dans le même sens, M. J. Chénier demande au Conseil des Cinq-Cents, le 26 brumaire an VI (16 novembre 1797), de fixer des limites à la multiplication des salles⁴. Chénier a suivi tous les débats depuis 1791, et il reproche à Le Chapelier d'avoir présenté, à l'époque, la liberté des Théâtres comme « le seul moyen qui existait pour détruire les privilèges exclusifs en cette matière »⁵. Mais aujourd'hui qu'ils n'existent plus, on sent seulement « l'inconvénient d'une multipli-

¹ Ce Théâtre avait déjà été concédé à Dorfeuille par un arrêté du 25 nivôse an IV (15 janvier 1796). Mais son exécution avait dû être suspendue parce que les finances ne permettaient pas que l'État prenne à sa charge les réparations, A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif, op. cit.*, t. III, p. 80, n. 1.

² Articles 5 et 7 de l'arrêté du Directoire du 25 messidor an IV (13 juillet 1796) A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif, op. cit.*, t. III, p. 80.

³ L'article est signé E.M.J., *Courrier des spectacles*, n° 165.

⁴ Au sein du Conseil des Cinq-Cents les désaccords sont vifs. Eschassériaux l'aîné est contre une réduction des spectacles tandis que Tallien en démontre tous les avantages. Bailleul rappelle qu'une régulation aurait pour conséquence inévitable de créer des exclusions et de rétablir des privilèges.

⁵ « Je n'étais pas membre de l'Assemblée constituante ; mais j'ai assisté à toutes les séances du Comité de Constitution sur le décret dont il s'agit ; et le rapporteur, Chapelier, et tous les membres du Comité, ne résolurent de proposer à l'Assemblée ce premier article que comme le seul moyen qui existait pour détruire les privilèges exclusifs en cette matière », M. J. Chénier, *Motion d'ordre sur les théâtres, séance du 26 brumaire an VI, Conseil des Cinq-Cents*, in *Œuvres de M. J. Chénier*, Paris, Guillaume, 1826, t. V, p. 409 et s.

cité indéfinie ». Ce trop grand nombre de spectacles « anéantit à la fois l'art dramatique, la véritable concurrence, les mœurs sociales, et la surveillance légitime du gouvernement ». Fort de ce constat, Chénier propose de déterminer le nombre de Théâtres nécessaires, en fonction de l'importance de la population. Un spectacle pour 100 000 habitants est amplement suffisant. Quant aux principales communes de la République, telles que Lyon, Bordeaux et Marseille, elles pourront en compter deux¹.

Trois mois plus tard, le 25 pluviôse an VI (14 février 1798), un rapport présenté par Audouin, suit les recommandations de Chénier. Il est proposé de mettre les spectacles sous la surveillance immédiate du Directoire exécutif et de l'autoriser à en fixer le nombre, dans chaque commune, à raison de sa richesse et de sa population². Le projet soulève de vives discussions³. Les diverses motions proposées ralentissent la prise de décision. Finalement le 8 floréal an VI (27 avril 1798) le Conseil des Cinq-Cents adopte le projet avec la vague disposition que les Théâtres seront ouverts sous la surveillance immédiate du Directoire exécutif. Le 28 floréal an VI (17 mai 1798), le Conseil des Anciens discute de la résolution. Mais très vite, Baudin réussit à en faire prononcer l'ajournement. En effet, le gouvernement ne peut pas légiférer en matière de liberté d'établissement des salles, il est seulement compétent pour les surveiller. « On ne doit pas confier légèrement au Directoire, sinon la législation, au moins l'essai de la législation sur les théâtres. C'est au Corps législatif qu'il appartient d'examiner si l'on peut ou non restreindre le nombre des spectacles »⁴.

¹ Chénier s'inspire du système préconisé par Thouret. Paris « commune central des arts » jouirait cependant d'un régime spécifique : elle pourrait compter un Opéra, deux grandes scènes de déclamation, deux autres de musique, deux ou trois secondaires, M. J. Chénier, *Motion d'ordre sur les théâtres*, op. cit., p. 410

² *Rapport fait par P.-J. Audouin sur les théâtres. Séance du 25 pluviôse an VI*, Impr. nationale, 1798, pp. 2 et s.

³ Lamarque juge insuffisantes les mesures projetées et propose de réduire le nombre des salles parisiennes à trois principales : un Opéra, un Français, un Opéra-comique, toutes les autres devant être fermées dans les trois mois. Audouin trouve ce plan trop rigoureux. Il consent seulement à modifier l'article initial qui restreint trop les attributions du Directoire. Chabaud-Latour donne son adhésion à cette nouvelle idée, car, au nom de la liberté, on ne peut accepter que la loi fixe elle-même ou délègue le droit de fixer le nombre des scènes. Rampillon, au contraire, estime que l'État doit être souverain en la matière.

⁴ Séance du 28 floréal an VI (17 mai 1798) devant le Conseil des Anciens, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XXIX, p. 267.

Le 18 prairial an VI (6 juin 1798) le projet est définitivement rejeté¹.

Toutes les tentatives visant à réduire le nombre de salles de spectacles ont avorté². Finalement, aucune restriction n'est apportée à la loi des 13-19 janvier 1791. Si les révolutionnaires restent très attachés à la liberté d'entreprise, il faut cependant nuancer les apports du décret du 13 janvier 1791³. L'ouverture à la concurrence a certes permis la création de nouveaux Théâtres, mais elle ne supprime pas la nécessité d'une régulation. Celle-ci a d'abord pris un aspect économique : tous les spectacles n'ont pu survivre en raison des frais considérables de fonctionnement. La réalité, plus dure que prévue, a rattrapé bon nombre d'entrepreneurs qui ont fait faillite, parfois en quelques jours.

¹ Sur les tentatives infructueuses de modification du décret de janvier 1791, cf. *Gazette nationale ou Moniteur universel*, An VI, nos 60, 185, 186, 187, 202, 207, 221, 240, 254, 259, 260. Le 27 mars 1799 (7 germinal an VII) la question de la liberté théâtrale est à nouveau posée par les auteurs qui présentent au gouvernement une pétition contre la multiplicité des théâtres, *Journal du théâtre, de la littérature et des arts*, n° 118.

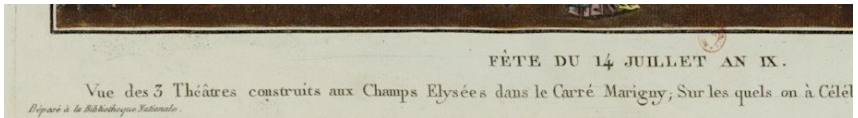
² Il faut attendre le Premier Empire pour qu'une entière réorganisation intervienne et que les Théâtres soient placés sous la complète autorité du pouvoir. Le titre 2 du décret du 8 juin 1806 prévoit un retour à la régulation des salles de spectacles, notamment en province : « 7. Dans les grandes villes de l'Empire, les théâtres seront réduits au nombre de deux. Dans les autres villes, il n'en pourra subsister qu'un. Tous devront être munis de l'autorisation du préfet, qui rendra compte de leur situation au ministre de l'intérieur » ; Voir « Théâtre-Spectacle », art. 1, Dalloz, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence*, Paris, Bureau de la Jurisprudence Générale, 1846-1873, t. 42, p. 295.

³ Pour contourner les effets contre-productifs de la multiplication des salles, il est proposé de recourir au « théâtre de plein air », peu coûteux, rapide et facile à installer. Certains réclament le remplacement des salles permanentes par des fêtes civiques inspirées du modèle rousseauiste, tel La Revellière-Lépeaux pour qui la floraison des théâtres n'a fait que corrompre les mœurs et éteindre le civisme des citoyens. Seules les fêtes nationales peuvent exalter les vertus républicaines, faire participer tous les citoyens et offrir le cadre suffisant à l'expression des principes révolutionnaires. « Depuis que les événements de la Révolution et nos triomphes ont agrandi nos pensées, nos théâtres me semblent d'une petitesse insupportable ». Comme le climat empêche la tenue de fêtes en plein air toute l'année, La Revellière-Lépeaux propose de doter chaque grande commune d'« un Théâtre national » dont la mission serait d'« entretenir les principes de la morale et du républicanisme ». Il est temps d'en finir avec ces « bonbonnières où le talent ne peut prendre tout son essor (...) où l'esprit public est étouffé jusque dans son germe ». « Il faut que le génie s'élançe dans des régions nouvelles et se trace une autre route ». Il reviendra aux artistes et gens de lettres de réfléchir aux moyens de mettre ce plan à exécution ; L.-M. Revellière-Lépeaux, *Du Panthéon et d'un Théâtre national*, Paris, Impr. de H. J. Hansen, 1797. Sur la fête révolutionnaire, M. Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1989 ; F. Laidié, *Fêtes et manifestations publiques en Côte-d'Or pendant la Révolution française 1789-1799*, Aix-en-Provence, PUAM, 2005.

L'euphorie des premiers temps fut vite remplacée par la déception.

À partir de 1793, la régulation prend une coloration politique. Des Théâtres sont fermés pour incivisme. Pour assurer la prospérité de leur entreprise, certains directeurs n'hésitent pas à jouer de leurs relations politiques ou à accuser leurs concurrents d'anti-républicanisme pour les mettre hors-jeu. Dans cette période troublée, la réussite d'un Théâtre semble reposer davantage sur l'habileté politique que sur un sens inné du spectacle et des affaires.

Le succès d'une salle repose aussi sur l'affluence du public. Comme sa présence conditionne la longévité d'un spectacle, tout est fait pour le contenter. Souvent il se montre difficile, exprimant son enthousiasme ou, au contraire, son insatisfaction. Lorsque des répliques explicites ou à double sens sont déclamées, il ne manque pas de manifester bruyamment ses opinions politiques. Toutes ces agitations et ces troubles répétés menacent la tranquillité publique, et posent la question de la surveillance des spectacles.



2. L'art dramatique sous contrôle

Durant la période révolutionnaire, les spectacles sont soumis à une double surveillance. La première se préoccupe du bon déroulement de la représentation : c'est la police des spectacles. La seconde s'attache au contenu de ce qui est représenté sur scène : c'est la censure.

Les différents événements qui rythment la Révolution favorisent une intense politisation des spectacles. Il n'est pas rare que la représentation de certaines œuvres déclenche des réactions allant de simples protestations à de dangereux mouvements de foule. Les Théâtres étant devenus des lieux de tension extrême, il est indispensable d'en assurer la surveillance (1). Cependant, certains des moyens mis en œuvre apparaissent inefficaces (2).

2.1. La surveillance de l'institution théâtrale : de la police des spectacles à la police morale

L'utilité d'une surveillance des divertissements ne fait pas débat. En revanche, l'étendue des pouvoirs de police en matière de spectacles est au centre des discussions.

Rapidement, se pose la question de la délimitation des compétences et du choix des autorités habilitées à intervenir. Le rôle dévolu à la police peut aller d'un simple maintien du bon ordre pendant la représentation, à une surveillance morale et politique du répertoire et des artistes, ce qui irait à l'encontre même de l'idéal de liberté si cher aux révolutionnaires. Entre ces deux extrêmes, toute une échelle de nuances est possible.

En avril 1790, Peuchet défend une conception restrictive. Il ne faut reconnaître aux autorités municipales qu'un « droit de police extérieur nécessaire au maintien de l'ordre et de la tranquillité de la ville ». Tout homme a le droit de jouir librement de l'exercice de son industrie. L'activité d'un Théâtre ne doit pas être entravée sauf « lorsqu'il est localement prouvé qu'elle peut nuire, troubler, agiter fâcheusement l'ordre public ». C'est alors le devoir de la police de vérifier si l'exercice de la liberté produit de tels effets¹.

En juin 1790, les premiers troubles s'élèvent déjà dans les spectacles. Face à l'urgence d'apporter des réponses, les députés décident de reconduire, dans un premier temps, les mesures d'Ancien Régime. Toutes les ordonnances de police et militaires, et notamment celles sur la police des spectacles, « doivent être exécutées provisoirement jusqu'à ce qu'il en ait été autrement ordonné »².

¹ « Soutenir que le droit de jouer sur un théâtre, ou d'en établir, appartient à la municipalité, c'est établir une véritable féodalité municipale » selon Peuchet. Mais l'Assemblée ne suit pas ce raisonnement puisque le décret du 13 janvier 1791 oblige toute personne qui veut ouvrir un théâtre, à faire une déclaration préalable à la municipalité (art. 1). En outre, les entrepreneurs des spectacles et leurs membres sont placés sous l'inspection des municipalités (art. 6), *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., n° 106 du 16 avril 1790, t. IV, pp. 122-123 ; J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, op. cit., t. XXII, p. 216.

² Séance du 9 juin 1790, Rapport du baron Menou sur des contestations survenues entre les canoniers-matelots du corps de la marine, les grenadiers et les fusiliers des régiments de Beauce et de Normandie, en garnison à Brest, à l'occasion de la police des spectacles ; Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, op. cit., t. XVI, p. 153.

Quelques semaines plus tard, les députés insèrent dans la loi sur l'organisation judiciaire des 16-24 août 1790, quelques dispositions sur la police des spectacles. Elles ne font que reprendre, encore une fois, les mesures d'Ancien Régime¹. Ainsi, dans les départements, la police des Théâtres est entre les mains des maires et adjoints tandis qu'à Paris elle se trouve entre les mains du préfet de police².

Ces mesures provisoires ne peuvent suffire. À présent, l'Assemblée doit clarifier sa position et décider si la police des spectacles doit intervenir uniquement a posteriori pour rétablir l'ordre dans un Théâtre agité ou s'il faut qu'elle intervienne aussi a priori et contrôler le répertoire qui sera joué afin de prévenir les éventuels troubles que certaines pièces pourraient provoquer.

Le 13 janvier 1791, lors de la discussion du projet de décret sur la liberté des Théâtres, la question de la police des spectacles est vivement débattue. Le Chapelier, rapporteur, convient que le bon ordre et la tranquillité doivent régner « dans ces lieux où beaucoup d'hommes se rassemblent ». Mais la liberté des Théâtres doit prévaloir. Il faut donc limiter le rôle de la police municipale au strict nécessaire. Certes, il peut être quelquefois nécessaire d'employer la force publique « pour calmer des gens qui cherchent à mettre le trouble et pour faire observer les règlements », mais il n'est pas utile d'entourer les spectateurs de baïonnettes ni de mettre constamment sous leurs yeux l'autorité de l'armée. Ce serait un signe de défiance. La présence d'officiers civils dans l'intérieur de la

¹ « Les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux », Article 4, Titre XI de la loi sur l'organisation judiciaire du 16 août 1790, sanctionné par lettres patentes du 24 du même mois, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XVIII, pp. 109 et 245. Tout de suite après l'adoption de cette loi, La Harpe présente, le 24 août 1790 à l'Assemblée nationale, une Adresse et une Pétition dans lesquelles il propose que les mesures suivantes soient décrétées : « 2° La municipalité étant désormais chargée de tout ce qui concerne la police des spectacles, rédigera un règlement général qui déterminera les droits respectifs des auteurs et des comédiens, statuera sur le régime intérieur de la comédie, sur tout ce qui regarde le service du public, et deux commissaires du bureau d'administration seront chargés de surveiller l'exécution des règlements et de prononcer sur les discussions qui pourraient s'élever », *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale prononcée par M. de la Harpe dans la séance du mardi 24 août*, (s.l.), (s.n.), 1790 ; J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XVIII, pp. 256 et s.

² Les droits de l'autorité municipale résultent des dispositions des art. 3 et 4 du titre 2 de la loi des 16-24 août 1790, « Théâtre-Spectacle », in Dalloz, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, op. cit.*, t. 24, art. 3, n° 52, p. 308.

salle suffira. À l'extérieur du Théâtre se tiendra une garde composée de militaires. Elle pourra être appelée en renfort en cas de besoin. « Voilà toutes les précautions que l'ordre public réclame, que la raison autorise et que le régime de la liberté puisse permettre »¹. Le Chapelier propose donc d'adopter les articles suivants :

Article 6. Les entrepreneurs, ou les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités ; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront pas arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et aux règlements de police, règlements sur lesquels le comité de Constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement les anciens règlements seront exécutés.

Article 7. Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de ligne ne seront point chargées, si ce n'est dans le cas où les officiers municipaux leur en feraient la réquisition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs officiers civils dans l'intérieur des salles, et la garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition expresse de l'officier civil, lequel se conformera aux lois et aux règlements de police. Tout citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'officier civil².

Immédiatement, l'article 6 soulève de vives réactions. Certains députés le trouvent insuffisant, tandis que d'autres estiment qu'il porte une atteinte grave à la liberté³. Pourtant il pose le principe de légalité. Il est donc censé empêcher les officiers municipaux de se comporter abusivement en les obligeant à respecter les textes adoptés par le pouvoir législatif⁴. Mais cet article offre aussi

¹ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXII, pp. 211-216.

² J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXII, p. 216.

³ Pour Lavie « l'article de police n'est pas assez sûr. Lorsqu'il y aura du tumulte au spectacle que pourra faire un officier municipal ? Il sera sans moyens pour réprimer le tumulte ; car on sera maître de l'empêcher de sortir ». Ce à quoi Mirabeau répond : « Une salle de jeux publics, hérissée de baïonnettes est un spectacle qu'il faut repousser avec horreur ». Roederer intervient à son tour : « Depuis un an, on a introduit à Metz, ville très peuplée, ville de garnison, l'usage de n'avoir qu'une garde extérieure ; le bon ordre n'a jamais été troublé ; et je crois que cette épreuve, encore justifiée par l'expérience de tous les pays libres, suffit pour nous faire adopter le projet. (On applaudit.) », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXII, pp. 215-216.

⁴ Tous les textes applicables n'ont pas encore été adoptés. Le comité de Constitution doit dresser incessamment un projet d'instruction concernant les règlements de police. Pour éviter que le

la possibilité d'interdire la représentation d'une pièce dans certains cas. Robespierre y voit le germe d'une police morale des spectacles¹. Il refuse que « par une disposition vague, on donne à un officier municipal le droit d'adopter ou de rejeter tout ce qui pourrait lui plaire ou lui déplaire ». Cette « inspection arbitraire » aurait pour effet de « favoriser les intérêts particuliers et non les mœurs publiques ». Robespierre demande « que l'on ajourne tout le projet, plutôt que d'adopter le sixième article »². Sa voix n'est pas entendue. Le projet de décret est adopté tel quel, sans aucune modification³.

Durant les années 1791 et 1792, les événements se précipitent et les spectacles ne cessent de se politiser. Ils se font l'écho de chaque événement important qui frappe la République. Chacun voit dans les sujets des pièces données, un message caché qui soutiendrait tantôt la cause des royalistes, tantôt celle des patriotes. Tout ce qui est représenté sur scène est interprété politiquement par le public. Plus la situation est troublée, plus les Théâtres sont agités. Les répliques déclamées par un comédien sont instrumentalisées par les spectateurs en fonction de leurs convictions politiques. Les cris de « Vive le Roi ! » s'opposent à ceux de « Vive la République ! ». Les troubles lors des représentations sont de plus en plus fréquents et génèrent parfois des désordres graves.

Le 31 mars 1793, Génissieu soulève le problème devant l'Assemblée. Il demande d'interdire les pièces qui font allusion aux événements sensibles afin de préserver l'ordre public. Il relate les tumultes survenus récemment au Théâtre Montansier à cause de la représentation de *Méropé*, tragédie de Voltaire. En effet, à peine deux mois après l'exécution de Louis XVI, il était mal venu de jouer une pièce dans laquelle une reine en deuil pleure son mari, et désire ardemment le retour de deux frères absents. Dans la salle tous les patriotes s'indignent. Génissieu condamne l'absence de réaction des autorités publiques. « Le trouble

flou juridique ne soit trop important, il est décrété que « provisoirement les anciens règlements seront exécutés », article 6 du décret du 13 janvier 1791, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXII, p. 214.

¹ Une telle prise de position peut surprendre connaissant le rôle que jouera l'homme durant la Terreur. C'est une preuve supplémentaire attestant de la personnalité extrêmement complexe de l'Incorruptible.

² J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXII, p. 216.

³ Dans l'esprit du décret, la police des spectacles avait pour seule mission de veiller au bon déroulement des spectacles. Mais bientôt l'article 6 ouvre la porte à une surveillance politique des Théâtres. Elle s'exprimera pleinement durant la Terreur, voir *infra* I. B. 2.

que causa cette représentation, fit croire qu'elle ne serait plus jouée ; mais elle est affichée aujourd'hui pour être représentée sur un théâtre qui prend le faux nom de patriotique. Je demande que, par un décret, l'Assemblée défende cette représentation »¹.

Ponctuellement, des représentations sont interdites mais devant la généralisation des troubles, les députés font valoir que le décret du 13 janvier 1791 n'est plus adapté aux circonstances. Ils réclament l'adoption d'une nouvelle loi. Cette fois, ce n'est plus la liberté des spectacles qui prévaut dans les débats mais le souci d'assurer le salut public.

Le 2 août 1793, Couthon s'adresse à l'Assemblée et recommande de fermer les salles où des pièces « anti-patriotiques » sont représentées². Sa proposition est adoptée et devient l'article 2 du décret du 2 août 1793. Désormais, « tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public, et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois »³. Dans un premier temps, la mesure s'applique uniquement dans la capitale. La municipalité de Paris est chargée de son exécution. Mais bientôt, avec le décret du 14 août 1793, cette capacité « à diriger les spectacles » s'étend à tous les conseils des communes⁴. La limite est à présent franchie. Les spectacles sont soumis à une surveillance morale et politique. Pendant toute la période de la Terreur le même régime de suspicion s'applique sur tout le territoire⁵.

Le 9 Thermidor (27 juillet 1794), c'est la fin du gouvernement révolutionnaire synonyme de peur et d'arbitraire. Robespierre est exécuté. Ses farouches opposants, les Thermidoriens, prennent le pouvoir. La surveillance des spectacles va-t-elle pour autant se relâcher ?

La forte agitation qui accompagne la réaction thermidorienne, oblige le Directoire à prendre des mesures de police énergiques afin de maintenir l'ordre dans les Théâtres. Pour renforcer l'autorité, la loi du 12 nivôse an IV (2 janvier

¹ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. LXI, p. 26.

² Il présente son rapport au nom du Comité de salut public. Les propositions qu'il défend visent donc à supprimer toutes les menaces qui pourraient troubler la paix publique.

³ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. LXX, p. 135.

⁴ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. LXXII, p. 161.

⁵ La censure est officiellement rétablie en 1794. Mais elle est déjà effective dès 1793, *infra* I.B.2.

1796) crée un ministère de la Police générale¹. Sa mission consiste à donner « les ordres les plus précis pour faire arrêter tous ceux qui, dans les spectacles, appelleraient par leurs discours le retour de la royauté, provoqueraient l'anéantissement du Corps législatif ou du Pouvoir exécutif, exciteraient le peuple à la révolte, troubleraient l'ordre et la tranquillité publique et attenteraient aux bonnes mœurs ». Le ministre de la police doit veiller à la pleine et entière exécution de ces dispositions et en rendre compte au Directoire². Par arrêté du 26 nivôse an IV (16 janvier 1796), ces mesures sont étendues à tous les spectacles de la République³.

Malgré toutes ces précautions, la police des spectacles est parfois incapable de maintenir le calme dans un spectacle et des renforts militaires sont alors nécessaires. C'est le cas du Théâtre Feydeau qui se voit imposer une garde militaire qu'il doit payer en numéraire, suivant un taux déterminé : onze hommes, dix-sept en cas d'affluence, sous les ordres d'un sous-officier de la légion de police et d'un adjudant de la garde nationale⁴.

Dans tous les Théâtres, on voit une foule d'officiers, policiers, hauts fonctionnaires entrer gratuitement, afin d'assurer des tournées d'inspection dans la salle chaque fois qu'ils le jugent indispensable. À Paris, le ministre de la police a même sa loge personnelle. La présence de ces représentants de l'autorité est censée garantir le respect des mesures édictées en matière de police. Mais des incidents surviennent régulièrement : les manifestations contre-révolutionnaires se multiplient, les costumes d'Ancien Régime remontent sur scène, les principes

¹ Il a pour attributions : l'exécution des lois relatives à la police générale, à la sûreté et à la tranquillité intérieure de la République ; la garde nationale sédentaire, la légion de police et le service de la gendarmerie pour tout ce qui ne serait pas nécessaire au maintien de l'ordre public ; la police des prisons, maisons d'arrêt, de justice et de réclusion ; la répression de la mendicité et du vagabondage ; la correspondance avec les autorités constituées et avec les commissions du pouvoir exécutif près lesdites autorités en ce qui les concerne », Loi du 12 nivôse an IV (2 janvier 1796) portant « création d'un septième ministre sous le nom de police générale de la République », *Bulletin des lois*, II, XVI, n° 94 ; A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit., t. I, pp. 358-359 ; *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XXVII, pp. 132-134.

² Le ministre de la police est chargé de donner lecture de cet arrêté à tous les directeurs et entrepreneurs des spectacles parisiens, Séance du 18 nivôse an IV (8 janvier 1796), A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit., t. I, pp. 391-392 ; Arch. Nat., AF III, 340, 1501.

³ *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XXVII, p. 281.

⁴ Instructions des 20, 22 et 28 brumaire an IV (11, 13 et 19 novembre 1795) ; J. Hérissay, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, op. cit., p. 325.

révolutionnaires sont raillés et l'obligation de chanter des airs républicains est tournée en ridicule aussi bien par les artistes que par le public. Face à tant d'incivisme, le ministre de la police se plaint du laxisme du Bureau Central et réclame une surveillance plus sévère. « C'est ainsi qu'on élude la loi et qu'on en détruit l'effet en paraissant y obéir. Allons franchement et grandement au but. Au lieu d'un véritable mannequin, qu'un républicain énergique chante ces airs avec la dignité qui leur convient et, alors seulement, l'objet de la loi sera rempli ! »¹

Parce que les règles applicables sont mal respectées, le Directoire est sans cesse contraint de les réitérer. Ainsi, l'arrêté du 25 pluviôse an IV (14 février 1796), rappelle que « Le bureau central de police dans les cantons où il est établi, et les administrations municipales dans les autres cantons de la République » doivent tenir sévèrement la main à l'exécution des lois rendues les 16-24 août 1790, et 2-14 août 1793. Ces autorités sont donc chargées d'une double mission. D'une part, elles doivent veiller à ce que les pièces représentées sur les théâtres ne puissent pas « servir de prétexte à la malveillance et occasionner du désordre ». Et d'autre part, elles doivent arrêter la représentation de toutes celles qui troubleraient l'ordre public d'une manière quelconque².

Lorsque volontairement ou involontairement, les autorités municipales n'arrivent pas à se faire respecter, le Directoire intervient lui-même par des mesures draconiennes, afin de marquer les esprits. Le Théâtre Feydeau sert d'exemple. Sa fermeture brutale ordonnée le 8 ventôse an IV (27 février 1796) émeut le public, les artistes et même des représentants du peuple³. Une fois les élans royalistes matés, la salle rouvre le 12 germinal an IV (1^{er} avril 1796), avec une représentation du Vieux Célibataire, pièce « morale et utile »⁴.

Un an plus tard, le 8 vendémiaire an VI (29 septembre 1797), le Directoire s'épuise à répéter au ministre de la police la nécessité de surveiller les spec-

¹ H. Welschinger, *Le théâtre de la Révolution, 1789-1799*, Charavay frères, 1881, p. 178.

² Arrêté du Directoire exécutif du 25 pluviôse an IV (14 février 1796), J. B. Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements, avis du Conseil d'État, 1788-1830*, Paris, Chez A. Guyot et Scribe, 2^e édition, t. IX, p. 44

³ Le Directoire ordonne qu'il soit fermé dans les vingt-quatre heures, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XXVII, p. 591. Sur cette fermeture, voir A. Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire*, Paris, Librairie L. Cerf, 1900, t. III, pp. 13-16.

⁴ *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XXVIII, p. 118.

tacles¹. Ces constants rappels à l'ordre durant les années 1796 et 1797, prouvent que le Directoire exécutif a peu d'autorité en matière de police des Théâtres. Pire, il semble que les autorités municipales fassent délibérément preuve d'indulgence comme pour mieux signifier que le règne de suspicion en vigueur sous la Terreur, est définitivement aboli et révolu.

Ces dysfonctionnements obligent les représentants de la nation à rediscuter de la police des spectacles, le 26 brumaire an VI (16 novembre 1797). Dans sa Motion d'ordre sur les théâtres, Chénier demande aux Cinq-Cents de déterminer avec précision l'action du gouvernement sur les théâtres. Il démontre qu'en 1791, les bornes de la police des spectacles avaient été définies de manière trop resserrée, et qu'en 1793 elles étaient devenues au contraire trop larges². Chénier proteste surtout contre les fermetures de Théâtres qui condamnent collectivement toute une troupe de comédiens. « Ne serait-il pas plus juste de punir individuellement les artistes répréhensibles que d'envelopper des centaines de familles dans la rigueur d'une mesure générale, pour la faute d'un ou de deux individus ? ». À la sanction, Chénier propose de substituer la gratification afin de s'assurer la coopération des artistes. « S'il est nécessaire de punir, il est doux de récompenser ; et les principes de justice distributive paraissent exiger qu'en établissant la punition on n'oublie pas la récompense ».

Dès lors, les questions suivantes se posent : « quelle doit être la surveillance du Directoire sur ces établissements ? Comment doit être déterminé le mode de récompense pour les théâtres qui auront bien servi la cause de la liberté ? »³

Le 25 pluviôse an VI (13 février 1798), le rapport présenté par Audouin répond à ces interrogations et propose de placer les Théâtres sous la surveillance immédiate du Directoire exécutif⁴.

¹ Réimpression de l'*Ancien Moniteur*, op. cit., t. XXIX, p. 13.

² En 1791, une conception restrictive se justifiait par le fait que la surveillance des spectacles était « exercée par les agents de l'autorité royale, qui déjà n'influaient que trop sur tous les établissements publics ». Par la suite, pour répondre au besoin de mieux contrôler les spectacles, le Comité de salut public avait fait décréter une loi « par laquelle il lui était permis de fermer un théâtre du moment qu'il en était mécontent » (décret des 2 et 14 août 1793), M. J. Chénier, *Motion d'ordre sur les théâtres*, op. cit., pp. 411-413.

³ Chénier demande à ce qu'une commission de cinq membres soit formée afin de présenter un rapport au Conseil des Cinq-Cents sur ces questions, M. J. Chénier, *Motion d'ordre sur les théâtres*, op. cit., pp. 411-413.

⁴ Le rapport aborde aussi la question du mode de récompense des théâtres qui auront bien servi

Lamarque complète ces propositions en recommandant de punir les agitateurs c'est à dire ceux qui entrent au spectacle « avec les signes de ralliement reconnus aux conspirateurs du 13 vendémiaire et du 18 fructidor », ainsi que ceux qui excitent le tumulte « en applaudissant à des maximes royalistes ou à des allusions évidemment injurieuses à la Révolution française et au gouvernement républicain ». D'abord une expulsion du théâtre suffirait, puis la seconde fois, un emprisonnement de huit jours punirait les contrevenants¹.

Ces mesures ne seront jamais adoptées. Il faut attendre le Consulat pour voir de nouvelles règles s'appliquer. L'arrêté du 12 messidor an VIII (1^{er} juillet 1800) placera les Théâtres sous la dépendance absolue du préfet de police². Ce dernier « aura la police des théâtres en ce qui touche la sûreté des personnes, les précautions à prendre pour prévenir les accidents, et assurer le maintien de la tranquillité et du bon ordre, tant au-dedans qu'au dehors »³

L'évolution de la police des spectacles durant la période révolutionnaire n'est pas aussi linéaire qu'on pourrait le penser. Il n'y a pas d'abord une police chargée uniquement du bon déroulement des représentations puis ensuite un glissement vers la censure. En réalité, la tentation de contrôler les idées exprimées sur scène est présente du début à la fin de la Révolution. La censure prend diverses formes : elle est tantôt implicite, tantôt explicite. Elle peut être exercée sans base légale par des autorités non habilités, ou légitimement par des organes spécialement institués dans ce but. La véritable question est celle de son efficacité réelle.

la cause de la liberté, *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XXIX, p. 154 ; *Rapport fait par P.J. Audouin sur les théâtres, séance du 25 pluviôse an VI*, Imprimerie nationale, an VI. Lors de la séance du 8 floréal an VI (27 avril 1798), le Conseil des Cinq-Cents adopte la totalité du projet Audouin et renvoie l'article d'Eschassériaux aîné à la commission des institutions républicaines. Ce dernier proposait d'ajouter une disposition tendant à proclamer et récompenser solennellement tout auteur dont l'ouvrage aurait obtenu pendant deux ans, un succès constant, *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XXIX, pp. 253, 267.

¹ *Opinion de F. Lamarque sur les théâtres, séance du 2 germinal an VI*, Paris, Imprimerie nationale, an VI ; J. Hérissey, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800, op. cit.*, p. 334.

² Le préfet de police est institué par la loi du 28 pluviôse an VIII (17 février 1800). Il est compétent en matière de police générale et de police municipale.

³ Article XII, section II de l'arrêté du 12 messidor an VIII (1^{er} juillet 1800), *Bulletin des lois de la République*, Paris, Imprimerie Nationale, An VIII, n° 33.



2.2. L'inefficacité des instruments de contrôle : le censeur censuré

La question de la censure est loin de faire l'unanimité. Tandis que certains demandent son abolition et dénoncent, à l'instar de Chénier, les « inquisiteurs de la pensée » ; d'autres veulent maintenir la surveillance morale des spectacles.

Au lendemain de la prise de la Bastille, les Théâtres parisiens sont contraints de fermer leurs portes car une vive agitation s'est emparée de la foule. Quelques jours plus tard, lorsque le climat s'est apaisé, les spectacles reprennent le cours de leurs représentations. Mais les directeurs de salles sont partagés sur la conduite à tenir. Ils se demandent si la censure s'applique toujours et quelles sont les pièces qui peuvent être programmées.

Suard, le censeur d'Ancien Régime, est toujours à son poste¹. Il continue d'examiner les pièces qu'on lui présente, mais les circonstances ayant changé, son jugement s'adapte dans le même temps, et il autorise tous les ouvrages que ses prédécesseurs avaient défendus, tel *Euricie* ou la *Vestale* de Fontanelle.

La question d'une surveillance politique et morale des spectacles se pose véritablement lorsque le 20 août 1789, le public réclame la représentation de *Charles IX* de Chénier. Les Comédiens de la Nation sollicite auprès de Bailly, nouveau maire de Paris, l'autorisation de jouer la pièce². Ce procédé irrite les patriotes,

¹ La police des spectacles avait connu une rapide réorganisation en 1789 : suite à la démission de M. de Crosne, lieutenant de police, la surveillance des spectacles avait été rattachée à la municipalité de Paris, qui recevait une organisation provisoire et à la tête de laquelle le roi venait de placer Bailly, en qualité de maire, V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 144.

² Les patriotes demandent que l'on joue toutes les pièces interdites sous l'Ancien Régime : *Don Carlos*, *Jane Gray*, *Libertat ou Marseille sauvée*, *Marie Stuart*, *Henri VIII*, *Marie de Brabant*, le *Connétable de Bourbon*, *Maillard*, le *Comte de Strafford*, *l'Honnête criminel*, les *Jammabos*, *Constantin d'Écosse*, *Mélanie*, le *Comte de Comminges*, *Raymond V*, cf. V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, op. cit., p. 146.

qui voient, dans cette démarche, le rétablissement de la censure qu'ils considéraient comme tombée avec la Bastille.

Étant donné les récents événements, Bailly trouve inopportun et même dangereux de donner une œuvre dans laquelle on voit un prince ordonner le massacre de son peuple et tirer sur ses sujets. Les Théâtres sont des lieux « où beaucoup d'hommes se rassemblent et s'électrisent mutuellement ». Le maire demande à la municipalité d'agir préventivement en interdisant la représentation de la pièce. Il profite de cette affaire pour plaider en faveur de la censure. Il démontre que le spectacle est « une partie de l'enseignement public qui ne doit pas être laissée à tout le monde, et que l'administration doit surveiller ». Pour que la censure théâtrale soit plus acceptable, il propose d'en exclure tout ce qui pourrait la rendre arbitraire, afin qu'elle soit toujours juste. « Ce n'est point une atteinte à la liberté des uns, c'est respect pour la liberté et la sûreté morale des autres »¹. La municipalité de Paris refuse de trancher et laisse à l'Assemblée nationale le soin de se prononcer. Celle-ci autorisera la représentation de Charles IX.

Chénier, auteur de la pièce mise en cause, est piqué au vif². Il prend la défense de tous les dramaturges et appelle à supprimer l'odieuse censure d'Ancien Régime. « Le droit des citoyens est égal : un citoyen doit être libre en tout ce qui ne nuit point au droit d'autrui ; par conséquent, il doit être libre de publier sa pensée jusqu'à ces bornes communes »³. Pour mieux convaincre, Chénier dresse la liste des effets contre-productifs de la censure : « tout ce qui est dépourvu de sens est approuvé », « les adulations basses et rampantes sont protégées », « les farces même les plus indécentes sont représentées sans obstacle », tandis que « les vérités fortes et hardies sont impitoyablement prosrites » et tout ce qui permet d'aiguiser son esprit critique est interdit. Il est temps d'abolir cette inquisition de la pensée. Aucune sorte de contrôle n'est acceptable. La moindre forme de censure, la plus quelconque, la plus légère ne fera qu'élever

¹ *Œuvres de M. J. Chénier, op. cit., t. I, p. 367 et s.*

² M.-J. Chénier, *Discours prononcé devant MM les représentants de la Commune, au sujet de la tragédie de Charles IX, 23 août 1789, in Œuvres de M. J. Chénier, op. cit., t. I, p. 367 et s.*

³ M.-J. Chénier, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, Paris, Chez Lagrange, 1789, pp. 5-6. Cette brochure est d'abord consacrée à la censure en générale et se propose de combattre « tous les genres d'inquisition qu'on exerçait en France sur l'esprit des citoyens ». Chénier s'intéresse ensuite à la censure dramatique.

« un tribunal inquiet, soupçonneux, cent fois pire que l'ancienne censure, trouvant partout des allusions »¹. Chénier demande à ce que les pièces de théâtre ne soient plus soumises à l'opinion de quelques hommes, mais à la loi. Les auteurs doivent être préservés de ces censeurs « sans talents et sans génie », de ces « eunuques » dont le seul plaisir est « de faire d'autres eunuques »². La loi seule peut garantir la liberté. La loi seule est une borne véritable. « Du moment qu'il existe une censure, il n'y a plus de borne véritable, puisque la borne est dans l'opinion de ceux qui exercent la censure »³.

Millin de Grandmaison soutient la position de Chénier. Il s'appuie sur l'article XI de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen d'après lequel tout homme est libre de publier sa pensée, de quelque manière que ce soit, sauf à répondre de l'abus de cette liberté, dans les cas déterminés par la loi. Puisque « le théâtre est une manière de publier sa pensée », un auteur dramatique ne doit rendre compte de sa pensée qu'à la loi. Il n'appartient donc pas à un magistrat de décider de l'opportunité ou non de censurer des pièces, car il se substituerait à la loi : « Le magistrat n'est que l'organe de la loi ; mais il n'est pas la loi ; il ne peut pas même l'interpréter ; il ne peut que la prononcer ». « Malheur au pays où les magistrats sont législateurs ; et ils le sont partout où leur opinion particulière peut décider ». En conséquence, la censure ne peut pas s'exercer sur le théâtre sinon elle mettrait « l'opinion d'un homme, ou de plusieurs hommes à la place de la loi »⁴.

La réponse des partisans de la censure théâtrale ne se fait pas attendre. Leur principal argument tient à la décence et au respect des bonnes mœurs.

¹ Ce tribunal de la pensée sera bien réel pendant la Terreur. Tel un prophète, Chénier décrit en 1789, les effets de la censure qui sera exercée, entre autres, par le Comité d'Instruction publique, M.-J. Chénier, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, op. cit., p. 63.

² M.-J. Chénier, *De la liberté du théâtre en France*, op. cit., p. 8.

³ Chénier écrit ces mots fin juillet 1789 et les fait publier le 25 août 1789, à la veille de la Déclaration des droits de l'homme qui, dans son article XI, consacre le droit pour tout citoyen de « parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi », M.-J. Chénier, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, op. cit., p. 57.

⁴ À propos de la censure, Millin de Grandmaison ne conçoit pas « qu'on puisse seulement faire cette question à un peuple vraiment libre ». Il utilise les « véritables principes » énoncés par Chénier pour montrer sur quelles bases la liberté du théâtre doit reposer. Pourquoi cet art « serait-il seul soumis à l'arbitraire, quand tout le reste ne sera soumis qu'à la loi ? », *Sur la liberté du théâtre*, op. cit., pp. 37-42.

Le 27 août 1789, le *Journal de Paris* publie une lettre dans laquelle l'auteur expose ses arguments en faveur d'un contrôle de la pensée. Les représentations théâtrales « parlent à l'imagination et aux sens : elles peuvent mettre en mouvement toutes les passions ». Si l'on abandonnait le théâtre à une liberté sans limites, le goût, la morale et la décence seraient bientôt en péril. « Il est bien plus aisé d'attirer et d'amuser la multitude par la licence, l'audace et la satire (*sic*), que par le talent et le génie même. Notre théâtre, regardé jusqu'ici par toute l'Europe comme une école de bon goût et de bonnes mœurs, serait bientôt une école d'extravagance et de scandale ». L'auteur est cependant d'accord avec Chénier sur un point : il ne faut pas soumettre les pièces au caprice ou aux opinions particulières d'un censeur. Il propose donc un système dans lequel les censeurs du théâtre seraient des « hommes instruits et sages, qui aiment les arts et la liberté » et dont les décisions devront être motivées. Le dramaturge pourrait se défendre lorsqu'un refus lui serait opposé. Et il reviendrait « à la magistrature de Police de décider » entre l'écrivain et le censeur¹.

Cette même année Nicolas-Joseph Sélis, professeur d'éloquence, souligne également les dégâts moraux causés par certains spectacles. Il invite les individus à opérer eux-mêmes leur propre censure. Dans sa *Lettre à un père de famille sur les petits spectacles de Paris*, il suggère que chaque citoyen, chaque bon chef de famille fasse preuve d'une vigilance accrue. Il raconte comment après avoir été admis, avec quelques difficultés, à la répétition d'une comédie, une vive indignation s'empare de lui lorsqu'il entend les leçons que l'on donne aux jeunes comédiens qui ne sont encore que des enfants. « De prétendus maîtres de goût leur apprenaient comment il faut prononcer les équivoques », « comment en appuyant sur certaines syllabes, on forme un sens obscène ». Si l'on admet que les mœurs sont la base de la prospérité d'une nation, alors ces divertissements sont le plus dangereux des poisons. « Les effets que produit l'assiduité aux spectacles forains sont tous funestes ; perte de temps, faux jugements sur des objets graves, négligence des devoirs, libertinage, en voilà les principaux, et ils sont communs aux deux sexes, et des individus ils s'étendent à la nation entière »².

¹ Extrait d'une Lettre écrite à un Représentant de la Commune de Paris sur la Censure des Théâtres, in *Journal de Paris*, n° 239, du 27 août 1789, p. 1077

² N.-J. Sélis, *Lettre à un père de famille sur les petits spectacles de Paris*, Paris, Garnéry, 1789, pp. 23-24 : 36-37. Les idées contenues dans cet ouvrage sont reprises dans le *Moniteur universel* du 1^{er} mars 1790, n° 60, Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit., t. III, pp. 487-488.

Quatremère de Quincy opte pour une position médiane. En février 1790, il s'exprime devant la municipalité de Paris pour défendre le principe de liberté, notamment lorsqu'il s'agit de spectacles honnêtes et décents. Quant aux œuvres ayant un contenu lascif, il suffit de les interdire. « S'il est des théâtres qui, par leur genre, le choix de leurs pièces et la nature de leur constitution, peuvent corrompre les mœurs, altérer l'esprit du peuple, influencer d'une manière pernicieuse sur ses affections, ses sentiments et ses goûts, la sage administration les bannira de la cité ; elle le peut, elle le doit »¹. En présentant la corruption des mœurs comme un trouble à l'ordre public, Quatremère donne ainsi un fondement légitime à la surveillance du répertoire et justifie la fermeture des spectacles licencieux.

Pendant les années 1789-1790, il est difficile de comprendre le véritable fonctionnement de la censure. À Paris, Suard, le censeur de l'Ancien Régime, approuve d'abord les pièces ; ensuite le maire Bailly, ou l'un des administrateurs, contresigne son autorisation et donne la permission définitive². Les municipalités, aussi bien dans la capitale qu'en Province, s'attribuent ainsi un droit de censure. Elles le justifient par la nécessité de maintenir l'ordre public. Police des spectacles et censure tendent à se confondre : les mesures nécessaires pour le bon déroulement des représentations se distinguent mal d'un contrôle a priori du répertoire. L'interdiction, en mars 1790, du Baron de Volza en témoigne. Des spectateurs réclament sa représentation. Mais le maire de Paris, après avoir fait examiner la pièce et suite au rapport qui en est fait, interdit que cette œuvre soit jouée. L'auteur censuré en appelle à l'Assemblée des représentants de la ville. Des commissaires sont nommés et se prononcent, comme le maire, pour l'interdiction. À nouveau sollicité, le maire reste ferme dans sa décision, au motif qu'il a « le devoir de faire exécuter les lois et de conserver les mœurs et l'honnêteté publiques, et que ce devoir et sa conscience lui défendent de permettre la représentation de cette pièce »³.

Pour éviter que ces interdictions soient une suite de décisions basées sur une appréciation subjective des autorités publiques, le décret du 13 janvier 1791

¹ *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. III, pp. 428-429.

² Le Théâtre Français est même contraint de soumettre à l'autorisation municipale le discours de rentrée après les vacances de Pâques, V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France, op. cit.*, p. 149 et 153.

³ *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. III, p. 660.

vient régler la question et unifier la matière. L'article 6 prévoit que les officiers municipaux ne pourront arrêter et défendre la représentation d'une pièce que si les auteurs et les comédiens contreviennent à la loi¹. En théorie, l'intervention des pouvoirs administratifs doit donc se limiter au strict nécessaire.

Mais à partir de 1792, les incidents et les troubles se multiplient dans tous les Théâtres de la République. Cette situation nouvelle et inquiétante change complètement les données de l'équation. Les désordres sont tels, que le 25 février 1792, Henry-Larivière, le député-avocat, demande à l'Assemblée nationale de légiférer clairement en faveur de la censure². « Je sais aussi qu'il n'appartient qu'à vous seuls de faire une loi qui réprime enfin la facilité coupable avec laquelle on empoisonne journellement l'opinion publique ». Il devient urgent « de purger enfin les théâtres de ces pièces immorales ». Au nom du nécessaire maintien de l'ordre public, les autorités doivent pouvoir contrôler ce qui sera joué, interdire les ouvrages dangereux voire fermer les salles considérées comme séditieuses.

L'argumentation est pernicieuse. Elle permet de faire glisser dangereusement la surveillance des spectacles vers la politisation de la police des Théâtres.

En attendant que l'Assemblée donne enfin au peuple cette « loi qui assurera la paix des spectacles », ce sont les patriotes et le public qui se chargent de la surveillance morale. Les autodafés dramatiques deviennent de plus en plus à la mode. Le 25 février 1792, le public exige que le directeur paraisse sur scène et promette de ne plus faire jouer la pièce *L'auteur du moment*, qui avait provoqué une rixe générale la veille. Pour satisfaire aux exigences des spectateurs, un musicien de l'orchestre apporte un exemplaire de l'ouvrage qui est lacéré et brûlé publiquement³.

¹ Ils « ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et aux règlements de police », article 6 du décret du 13 janvier 1791, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXII, p. 214.

² Henry-Larivière est virulent à l'égard des Montagnards. À ce titre il est décrété d'arrestation le 2 juin. Il s'évade de Paris et rejoint ses collègues à Caen où il lance des appels à la révolte contre Paris, ce qui le met hors-la-loi. Jamais arrêté, il passe la Terreur dans la clandestinité. Après Thermidor, il n'est pas réintégré immédiatement, car il est suspecté de royalisme. Sous le Directoire, il est élu au Conseil des Cinq-Cents, dont il devient le président en 1797, A. Soboul, *Dictionnaire de la Révolution française*, Paris, PUF, 2006, p. 546.

³ Cette pièce de Léger se moquait de Chénier et de son ami Palissot. À la cinquième représentation, le désordre avait dégénéré en bagarre générale, *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XI, p. 491.

Ce type d'incidents à tendance à se généraliser dans les salles parisiennes et provinciales.

En janvier 1793, la tension monte d'un cran. La querelle politique et juridique provoquée par *L'ami des lois*, de Laya, va conduire à la légalisation de la censure théâtrale. Cette pièce, écrite par un Girondin convaincu, s'amuse à dénoncer les pires travers et excès des Montagnards : Robespierre (Nomophage), Marat (Duricrâne), Hébert (Filito) ou encore Chaumette (Plaude) sont brocardés et accusés de détruire la propriété, de morceler l'Etat, et de satisfaire leurs propres intérêts¹. La comédie est jouée pour la première fois le 2 janvier 1793 au Théâtre de la Nation, qui est alors le lieu de ralliement des modérés. Les réactions ne se font pas attendre. Dès le 10 janvier, une députation de patriotes furieux demande à la Commune de Paris de suspendre la représentation de cette comédie en « se fondant sur la gravité des circonstances et sur le danger de tolérer tout ce qui est propre à maintenir la division entre les citoyens »².

Par deux arrêtés, l'un du 11 janvier, l'autre du 12 janvier, le Conseil général et le Corps municipal de Paris, interdisent de jouer la pièce. Manifestement ces décisions ont été prises sous la pression de révolutionnaires enragés et en totale méconnaissance des règles applicables. La Convention donne une leçon de droit en rappelant qu'il n'appartient pas aux autorités municipales de prendre de telles mesures. « L'Assemblée nationale ne connaît pas de lois qui permettent aux municipalités d'exercer la censure sur les pièces de théâtre »³. En conséquence la représentation de l'œuvre est autorisée.

Un bras de fer commence alors entre la Convention et la Commune de Paris, autrement dit entre les représentants de la nation et les autorités municipales, chacun restant fermement sur ses positions. Afin d'empêcher absolument la re-

¹ Nomophage est intrigant, froid, déterminé, méthodiste ; Duricrâne est un journaliste populacrier, ami du désordre et ne reculant pas devant le meurtre ; Plaude est le réformateur désireux de refaire la société et d'arriver à un partage général, enfin Filito est le révolutionnaire timide et faible, qui marche malgré lui vers un but qu'il ne comprend pas, V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France, op. cit.*, p. 172.

² Le procès du roi Louis XVI agitait alors tous les esprits. Le monarque déchu allait être condamné à mort à une courte majorité le 15 janvier et exécuté le 21 janvier 1793, *Extraits du Bulletin municipal du Républicain*, numéros du 5 au 12 janvier 1793, P-J-B. Buchez et P. C. Roux, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815, op. cit.*, t. XXIII, p. 25.

³ *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XV, p. 124.

présentation de *L'ami des lois*, la Commune prend un nouvel arrêté le 14 janvier, plus radical encore, puisqu'il ordonne la fermeture immédiate et temporaire de tous les Théâtres sans exception. Le jour même, la Convention réagit. Buzot dénonce à la tribune, l'attitude de la Commune :

« S'il est un jour où la Convention doit s'occuper de la police de Paris, c'est aujourd'hui. (...) Je demande donc, citoyens, qu'il soit donné ordre, par votre président, à la municipalité (car il ne faut pas s'occuper de cet objet plus longtemps) de faire ouvrir les spectacles à Paris, afin que tout y soit à l'ordinaire, et que la tranquillité publique ne soit pas troublée »¹.

Aussitôt, la Convention charge le Conseil exécutif de faire la police dans Paris². Ce dernier considère que la fermeture des salles est une mesure manifestement disproportionnée car non nécessaire « dans les circonstances actuelles ». Néanmoins, il est recommandé aux directeurs des différents Théâtres « d'éviter la représentation des pièces qui, jusqu'à ce jour, ont occasionné des troubles et qui pourraient les renouveler »³. Le maire et la municipalité de Paris sont chargés de prendre les mesures nécessaires pour l'exécution du présent arrêté. Ce soir-là, effectivement, tous les Théâtres peuvent jouer, mais les comédiens Français, dans la crainte de violents désordres, n'osent pas donner l'Ami des lois. Cette comédie, malgré quelques nouvelles tentatives les semaines suivantes, ne remontera plus sur les scènes de la capitale avant le 9 Thermidor⁴.

Cette affaire a fait apparaître un grave conflit de compétences, les corps municipaux et la Convention revendiquant chacun la faculté de pouvoir exercer la surveillance morale des spectacles.

Pour mettre fin à ces chicanes, en août 1793, le député Lanthenas demande à la Convention de légiférer en matière de censure théâtrale. Il croit en un contrôle qui s'exercerait de manière « générale et fraternelle, à l'abri des passions, des

¹ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.* t. LVII, p. 43.

² Quinette intervient pour rappeler que le décret du 6 décembre 1792 charge le Conseil exécutif de prendre toutes les mesures de sûreté générale pendant la période du procès de Louis XVI. Il demande que le Conseil exécutif rende compte tous les jours à la Convention des mesures qu'il aura prises pour la tranquillité et la sûreté de Paris. La Convention adopte cette proposition, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.* t. LVII, p. 45-47.

³ P.-J.-B. Buchez et P. C. Roux, *Histoire parlementaire de la Révolution française, op. cit.*, t. XXIII, p. 146.

⁴ J. Hérissey, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800, op. cit.*, p. 131.

vues individuelles et sans tourmenter personne ». Naïvement, il affirme qu'une telle surveillance n'aurait que des aspects positifs : elle « encouragerait la vertu », « exciterait une noble émulation » et « travaillerait à préparer les nouvelles générations ». La censure serait donc non seulement nécessaire mais souhaitable et même salubre, puisqu'elle permettrait d'épurer les mœurs, de les corriger tout en assurant plus de fraternité entre les citoyens. Selon le député, c'est le seul moyen d'établir un ordre public durable et stable. Il ne faut donc pas en avoir peur mais l'instituer. « La censure fut regardée, par tous les peuples libres, comme une institution nécessaire ». Sa fonction consiste « à éliminer insensiblement le nombre de nos vices, par une influence salubre » et « à faire fraterniser les citoyens »¹.

Contraints par la nécessité de maintenir l'ordre public, les députés adoptent deux décrets qui légalisent la censure et répartissent clairement les rôles en matière de surveillance morale des spectacles. Le premier, le décret du 2 août 1793, concerne Paris et prévoit que les Théâtres qui représentent des pièces « tendant à dépraver l'esprit public » seront fermés et leurs directeurs arrêtés. Le second, le décret du 14 août 1793, s'applique à tous les Théâtres de la République et autorise les conseils des communes à « diriger les spectacles et à y faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public ».

Désormais les municipalités ont légalement le pouvoir de censurer le répertoire dramatique. Dès lors le mouvement s'emballe dans la capitale : systématiquement, le département de police de la Ville de Paris interdit les oeuvres qu'il juge mauvaises et contraires aux principes républicains, ou bien exige qu'il soit fait des modifications dans les anciennes pièces pour les mettre au goût du jour². La surveillance s'étend même aux artistes. Le 24 brumaire an II (14 novembre

¹ F. X. Lanthenas, *Censure publique ou nécessité de confier à un certain nombre de citoyens instruits et vertueux choisis et périodiquement renouvelés par la nation, la surveillance des mœurs et de la morale de l'instruction publique*, Paris, Imprimerie Nationale, Août 1793, pp. 2-3 et 17-18

² Des mesures de rigueur sont prises contre plusieurs ouvrages comme *Paméla* ou encore *Adèle de Sacy*. À Paris, deux administrateurs de police sont spécialement chargés de la surveillance des spectacles : ce sont d'abord Baudray et Froidure ; puis un arrêté du Comité de salut public du 9 germinal ayant envoyé en prison quatre administrateurs de police et en ayant destitué trois autres, au lendemain du procès des hébertistes et la veille de l'arrestation des dantonistes, et les ayant remplacés par d'autres membres du Conseil général, ce sont, ensuite, les administrateurs Faro et Lelièvre qui s'occupent des théâtres, M. J. Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique*, op. cit., t. IV, p. 550.

1793), il est décidé, sur la proposition de Chaumette, « que les acteurs, actrices et directeurs de tous les théâtres passeront désormais à la censure du Conseil »¹.

Mais bientôt, un changement important s'opère. Le décret du 12 germinal an II (6 avril 1794) transfère la censure théâtrale des municipalités vers la Commission exécutive de l'instruction publique. C'est elle qui est maintenant chargée « de tout ce qui concerne la régénération de l'art dramatique, et la police morale des spectacles, qui fait partie de l'éducation publique »². La Commission ordonne donc à tous les Théâtres de lui communiquer leur répertoire³. Mais les administrateurs de police de la commune de Paris qui ne veulent pas abandonner leurs prérogatives, feignent de confondre surveillance morale des théâtres, qui vient de leur être enlevée, et maintien de l'ordre extérieur, qui reste dans leurs attributions. Ils gardent donc entre leurs mains les registres et répertoires dont ils étaient les dépositaires. Ils continuent même d'exercer la censure, comme si rien n'avait changé⁴. D'autres villes suivent cet exemple.

Cette attitude déclenche les foudres des organes nouvellement chargés du bon exercice de la censure. Le Comité de salut public ouvre les hostilités en rappelant, dans son arrêté du 18 prairial an II (6 juin 1794), que la Commission de l'instruction publique est « exclusivement chargée de tout ce qui concerne la régénération de l'art dramatique et la police morale des spectacles ». En conséquence, les municipalités de toute la République, doivent faire « parvenir, sans délai, à la Commission, tous les registres et répertoires relatifs aux pièces de théâtres »⁵. C'est ensuite au tour de la Commission d'instruction publique de sermonner les autorités municipales. « Les officiers municipaux de toute la République, les administrateurs de la police de Paris, doivent renvoyer sans délai

¹ *Journal des spectacles*, n° 138

² Art. 1^{er} de l'arrêté du Comité de salut public du 18 prairial an II, Commission d'instruction publique, « Spectacles », *extrait des registres et arrêtés du comité de salut public*, (s.l.), (s.n.), 1794, p. 1.

³ Il s'agit d'un arrêté du 24 ou 25 floréal an II (13 ou 14 mai 1794), dont l'existence est attestée par Vivien, *Études administratives*, Paris, Guillaumin, 1845, pp. 444-445.

⁴ Par une décision du 6 floréal an II (25 avril 1794), les administrateurs municipaux avaient interdit l'*Entrevue des Patriotes en 1790*, que le Théâtre Feydeau voulait reprendre. En revanche, ils avaient autorisé le *Timoléon* de Chénier, alors que l'agent national, Claude Payan, avait écrit à deux reprises à Robespierre (9 germinal et 19 floréal) pour s'en plaindre et pour signaler le mauvais esprit de cette pièce, J. Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique*, *op. cit.*, t. IV, p. 552.

⁵ Art. 1 et 2, Arrêté du 18 prairial an II, Commission d'instruction publiques, « Spectacles », *op. cit.*, pp. 1-2.

à la Commission, tous les registres et répertoires qui leur auraient été remis ; ils doivent abandonner à l'instruction une surveillance morale, que sa dénomination seule leur attribue, et se dépouiller d'une responsabilité qui ne peut plus être la leur »¹.

Tous ces rappels à l'ordre montrent bien les difficultés rencontrées par la Commission pour imposer son autorité. Non seulement les administrateurs municipaux exercent toujours la censure, mais bien souvent ils le font en donnant des ordres contraires à ceux de la Commission. Pourtant la manière dont elle exerce la censure est instructive. Bien sûr, elle se soucie de moraliser les spectacles. Elle exige, par exemple, que la courtisane délaissée par Néron, dans *Epicharis et Néron* de Legouvé, soit transformée en une « républicaine vertueuse »². Mais dans le même temps, elle manifeste le désir de mettre fin à la barbarie artistique dont s'étaient rendues coupables les autorités municipales dans leur surveillance morale des spectacles. Elle est décidée à bannir « l'ignorance, la grossièreté, enfin tout ce que l'on peut appeler l'hébertisme des arts ». Elle estime qu'il est de son « devoir de poursuivre les sottises de la littérature, comme le gouvernement a écrasé les crimes d'Hébert »³. Elle fustige notamment les corrections qui avaient été apportées au *Castor et Pollux*, de Bernard et Candeille. « Correcteur barbare, tu n'as donc pas lu, tu n'as du moins pas entendu celui que tu mutilés ! » « Les premières lois qu'il faut respecter dans un drame sont celles du goût et du bon sens ». La Commission juge absurde la suppression des termes « Princes » et « Rois », quand tout dans l'œuvre respire « une morale grave ». Pour sauver le génie de Bernard et l'intention morale de son poème, la Commission restitue l'œuvre au public avec « les charmes du texte original »⁴.

Après la chute de Robespierre, le 9 thermidor an II (27 juillet 1794), la censure s'exerce dans trois directions. D'abord, certaines salles sont fermées à cause de l'incivisme de leurs répertoires, tels le Vaudeville, le Lycée dramatique, le Théâtre de la Montansier ou encore celui de la rue Saint-Martin.

¹ Circulaire du 5 messidor an II (23 juin 1794) signée Payan, commissaire, et Fourcade, adjoint ; Commission d'instruction publique, « Spectacles », *op. cit.*, p. 6.

² La reprise d'*Epicharis et Néron* eut lieu le 29 messidor an II (17 juillet 1794), J. Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, *op. cit.*, t. IV, p. 209, n. 3.

³ *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, *op. cit.*, t. XXI, p. 293

⁴ J. Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, *op. cit.*, t. IV, pp. 715-716.

Ensuite, bien que la Terreur soit passée, certaines pièces sont interdites. C'est le cas de *L'Intérieur du comité révolutionnaire ou les Aristides modernes*, comédie de Ducancel, jouée pour la première fois le 8 floréal an III (27 avril 1795). La pièce cloue au pilori, dans une violente satire, ceux qui hier encore faisaient trembler toute la République. Malgré l'enthousiasme du public, l'œuvre est considérée comme dangereuse car susceptible de créer des désordres graves. La pièce est modifiée puis rejouée six mois plus tard, mais à nouveau suspendue¹.

Enfin, certains ouvrages sont censurés par le public lui-même, motif qu'ils sont immoraux et lascifs. Le 19 prairial an III (7 juin 1795), *Abraham ou les Anges*, joué au Théâtre de la Cité, fait l'objet d'un accueil extrêmement défavorable. La pièce est huée et sifflée car elle contient des équivoques qui blessent « les oreilles chastes »².

Pour rendre la surveillance plus aisée et donner aux autorités le temps d'intervenir, les directeurs ont ordre de faire connaître la veille, ce qu'ils représenteront le lendemain, et d'afficher le programme à la porte de chacun des ministres³. C'est ainsi que de nombreuses pièces disparaissent, pendant l'an IV et l'an V : *Lise et Colin*, de Gaveaux ; *Le Tribunal révolutionnaire ou l'An II*, de Ducancel ; *L'Assemblée primaire ou les Elections*, de Martainville ; etc.

Au début de l'année 1796, les Théâtres ont de plus en plus tendance à s'affranchir de la surveillance « expresse et directe » des autorités constituées. Le Directoire est contraint de rappeler que les décrets des 2 et 14 août 1793 sont toujours en vigueur. En conséquence « tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public, et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois »⁴.

¹ L'auteur de cette comédie semblait ne pas pouvoir expier « par mille morts tout le mal qu'il avait fait à la Liberté ! » M.P.C. Ducancel, *Esquisses dramatiques du gouvernement révolutionnaire de la France aux années 1793-1794-1795*, Paris, Librairie E. Bricon, 1830, p. 8

² Le cas n'est pas isolé : le 11 frimaire (2 décembre 1795), le Théâtre du Vaudeville est fermé sur l'ordre du ministre de l'Intérieur, à cause de l'immoralité de ses pièces et du dévergondage de ses spectateurs, A. Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire*, op. cit., t. I, p. 774.

³ Circulaires du Bureau central des 5 brumaire et 22 frimaire an IV (27 octobre et 13 décembre 1795), J. Hérissey, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, op. cit., pp. 338-339.

⁴ Décret du 2 août 1793, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, op. cit., t. LXX, p. 135 ; Décret du 14 août 1783, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787*

La censure, telle qu'elle est envisagée par le Directoire, doit tendre vers deux buts essentiels : épurer les mœurs et propager les principes républicains. Les spectacles, par l'attrait du plaisir, peuvent aider à façonner le citoyen. Les Théâtres sont donc considérés comme des écoles devant enseigner les vertus républicaines, c'est pourquoi il est nécessaire que ces institutions fassent l'objet « d'une sollicitude spéciale de la part du pouvoir »¹.

Jusqu'à la fin de la Révolution, les représentants de la nation n'ont de cesse de républicaniser le répertoire dramatique. Mais plus ils s'obstinent et plus le public se désintéresse des spectacles civiques. Il réclame le retour des pièces d'Ancien Régime. La censure, malgré les diverses formes qu'elle a pu revêtir, se révèle chaque fois inefficace. Cet échec est dû à plusieurs facteurs.

D'abord, l'incohérence des mesures de police sur l'ensemble du territoire rend illisible l'exercice de la police morale. Par exemple, il est surprenant de constater que la pièce *Charles IX* est interdite, sans motif sérieux, par la municipalité de Besançon, alors que l'œuvre est jouée à Paris : « On demande si la municipalité d'une ville, contre le vœu de la commune, a le droit de défendre la représentation d'une pièce applaudie au théâtre de la capitale, séjour de l'Assemblée nationale et du roi ? »² Il en est de même pour l'*Ami des lois* qui est interdit à Paris, mais acclamé à Marseille. De telles différences s'expliquent, en partie, par les prises de positions politiques divergentes d'une ville à l'autre. En Provence, la représentation de l'œuvre de Laya est un acte de résistance contre le gouvernement révolutionnaire, tandis que dans la capitale elle est assimilée à un acte de trahison.

Ensuite, les querelles de compétences entravent l'efficacité de la censure. Tous se mêlent de la surveillance morale des spectacles : les municipalités, l'Assemblée, la Commission de l'instruction publique, le Comité de salut public, certaines sections politiques, et parfois même le public. Cette confusion aboutit à des ordres et contre-ordres : certaines pièces sont à la fois autorisées et interdites, adulées ou lacérées voire brûlées en public.

à 1860, *op. cit.*, t. LXXII, p. 161.

¹ Arrêté concernant la police des spectacles du 25 pluviôse an IV (14 février 1796), J. B. Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements, avis du Conseil d'État, 1788-1830*, Paris, Chez A. Guyot et Scribe, 2^e édition, t. IX, p. 44.

² *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, n° 82 du 23 mars 1790, t. III, p. 671.

Enfin, l'impact de la censure interroge. À part défigurer des œuvres et porter atteinte à l'art, les corrections et suppressions infligées à plusieurs pièces n'ont pas un grand effet sur le public. Celui-ci n'est pas dupe, il sait deviner les intentions cachées de l'auteur. Malgré la « purge » effectuée, les ouvrages ne sont pas plus vertueux et par conséquent ils ne rendent pas leur public plus patriote. Sans oublier que bien souvent, la censure interdit des pièces totalement innocentes, alors que d'autres bien plus subversives sont représentées sans que leurs auteurs soient inquiétés.

Au terme de dix années de Révolution, qu'en est-il de la liberté des Théâtres et de la liberté du théâtre ? Après avoir été consacrée en 1791, la liberté des Théâtres, c'est-à-dire la possibilité pour tout citoyen d'ouvrir un spectacle et d'entreprendre en matière théâtrale, a subi de nombreux aménagements. En réalité, la régulation des salles, qu'elle soit économique ou politique, n'a jamais vraiment disparu.

Le constat est le même pour la liberté du théâtre : le droit pour tout dramaturge d'écrire librement sur le sujet de son choix, d'exprimer son opinion et de défendre ses idées a été sérieusement malmené. La censure a-t-elle jamais été abolie pendant la Révolution ? Rien n'est moins sûr. Le décret du 13 janvier 1791 était censé consacrer la liberté du théâtre. Mais la rédaction ambiguë de l'article 6 a laissé une importante marge de manœuvre aux municipalités qui ne se sont pas privées d'interdire certaines pièces.

En 1794, la censure est officiellement rétablie et la politique de moralisation du répertoire et de la scène théâtrale s'affiche. Elle connaîtra un bel avenir et se poursuivra sous l'Empire.

Finalement, toutes ces mesures sont venues corseter la liberté des spectacles. En réalité, cette réglementation vise surtout à diriger les spectacles vers un but éducatif et traduit la volonté d'instrumentaliser le Théâtre.



II. L'instrumentalisation du théâtre, une politique à double tranchant

Depuis 1789, les représentants de la nation mènent une politique favorable à l'art dramatique. Si les mesures s'intensifient à partir de l'an II, c'est parce que les députés veulent instrumentaliser le théâtre à des fins politiques et éducatives. Les artistes apprennent bien vite, et parfois à leurs dépens, que la reconnaissance de leurs talents a un prix (1). Quant aux représentants de la nation, ils pensent avoir trouvé un moyen sûr et efficace de manipuler les consciences, mais ils seront bien mal récompensés de leurs efforts intéressés (2).

3. La reconnaissance de l'art dramatique par les révolutionnaires, une tentative d'instrumentalisation

Les révolutionnaires ont pour ambition de faire du théâtre, la nouvelle école du peuple (2). Pour atteindre cet objectif, il faut d'abord transformer les comédiens en de véritables instituteurs de la République (1).

3.1. Les comédiens, nouveaux instituteurs de la république

Avant de pouvoir devenir les nouveaux maîtres d'école de la République, les comédiens doivent d'abord être reconnus comme des citoyens à part entière. Or c'est loin d'être le cas. L'opprobre qui continue de les frapper en 1789, trouve ses origines bien avant la Révolution. En effet, sous l'Ancien Régime, les comédiens sont victimes de préjugés et regardés comme de mauvais chrétiens ayant des mœurs lascives. Si le pouvoir royal modère sa position en 1641, l'Église, elle, les prive des sacrements tant qu'ils ne renoncent pas à leur art¹. Le Parlement, lui

¹ Par la déclaration du 4 avril 1641, Louis XIII veut que les comédiens qui ne représentent « aucune action malhonnête » et qui n'usent pas « de paroles lascives » ne soient point exposés au blâme et que leur profession ne puisse préjudicier à leur réputation dans le commerce public, *Déclaration sur la profession des comédiens, qui leur défend les paroles lascives et deshonnêtes*, Isambert, Decrusy, Taillander, *Recueil général*, op. cit., t. XVI, p. 536

aussi, se montre sévère : en 1738 il définit les comédiens comme des « hommes diffamés dont le crime est aussi public que la profession qu'ils exercent est solennellement défendue »¹. La France est le seul pays d'Europe qui excommunie ses comédiens, si bien que lorsque l'artiste Riccoboni vient s'y produire en 1716, il exige du Régent l'assurance qu'il gardera ses droits religieux comme en Italie². Le sort réservé aux comédiens français étonne encore davantage quand on sait que dans le même pays, dans la même ville, d'autres artistes, eux, ne sont pas frappés d'infamie. En effet, les acteurs de l'Opéra de Paris bénéficient d'une totale immunité, et ce, depuis la création de l'institution par le roi Louis XIV en 1672. Les membres de la noblesse peuvent même se produire sur scène sans que cela nuise à leur qualité³. « Nous voulons et nous plait que tous gentilshommes et damoiselles puissent chanter auxdites pièces et représentations de notre dite Académie Royale, sans que pour ce ils soient censés déroger audit titre de noblesse, ni à leurs privilèges, charges, droits et immunités »⁴. Comment, dès lors, expliquer une telle différence de traitement ? Par le fait du Prince...

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, des penseurs et juristes français dénoncent cette incohérence qui heurte la raison. « Quelle idée plus bizarre que de se représenter une foule de chrétiens qui se rassemble à certains jours dans une salle pour y applaudir à une troupe d'excommuniés », souligne La Bruyère en 1688. Il faut

¹ Remontrance du 29 juin 1738, J. Flammermont, *Remontrances du Parlement de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, 1888-1898, 3 volumes, t. I, pp. 370-371. Il était toutefois assez aisé de contourner ces difficultés : il suffisait aux comédiens de prétendre qu'ils étaient musiciens. Ainsi ils pouvaient, avec l'indulgence de certains ecclésiastiques, recevoir le sacrement du mariage ou faire baptiser leurs enfants.

² M. de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 205

³ La noblesse pouvait se perdre par dérogeance, c'est à dire par la pratique d'une activité considérée comme vile et incompatible avec la qualité de noble. C'était le cas de tout travail mercantile et de toute profession commerciale, quoique les exceptions furent nombreuses. De nombreux édits aux XVII^e et XVIII^e siècles déclaraient que le commerce en gros et le commerce maritime ne dérogeaient pas. L'art de la verrerie pouvait être pratiqué tout comme le labourage, qui était fréquent parmi la noblesse pauvre de province. L'exploitation des mines et l'exercice de la médecine ne dérogeaient pas non plus. Il était couramment admis que la noblesse « dormait » pendant que le noble exerçait une profession dérogeante et se réveillait intacte lorsque la cause de dérogeance était passée. Et pour effacer la tâche, il y avait toujours la possibilité de recourir aux lettres de réhabilitation, M. Marion, *Dictionnaires des institutions de la France XVII^e-XVIII^e siècles*, op. cit., pp. 395-396.

⁴ Lettres patentes accordées par Louis XIV en mars 1672, Arch. Nat. O116, f^o 94 et X1A 8669, f^o 345.

« ou fermer les théâtres ou prononcer moins sévèrement sur l'état des comédiens »¹. Dans le même sens, Huerne de la Mothe, avocat au Parlement, prend la défense des comédiens en 1761. Il démontre que les ministres de l'Église n'ont pas « à priver le citoyen des droits extérieurs du fidèle, hors le cas de la loi ». « La Loi de la Nation a seule le droit de décider de la liberté des droits du Citoyen ». En conséquence, les comédiens qui sont de fidèles chrétiens sont « fondés à requérir » des ministres de l'Église tous les sacrements et à « se pourvoir contre ces mêmes ministres en réparations civiles, même en tous dommages et intérêts »². Pour avoir osé écrire de tels propos, Huerne de la Mothe est rayé du barreau des avocats, et son ouvrage est brûlé par arrêt du parlement de Paris du 22 avril 1761³.

Les philosophes des Lumières poursuivent le débat. Certains, tels Voltaire ou Diderot expriment leur admiration vis à vis des comédiens, tandis que d'autres, tel Rousseau, les considèrent avec méfiance⁴.

À la veille de la Révolution, les comédiens attirent de nouveau l'attention sur le traitement inégal dont ils sont victimes. Dans le Cahier de doléances des Théâtres Royaux de Paris, daté du 10 avril 1789, ils font valoir qu'« il est absolument injuste que, dans un siècle aussi éclairé, il existe un décret portant anathème contre une portion de Citoyens, qui souvent, par leurs vertus privées, et toujours par leurs aumônes abondantes, ont le plus grand droit à l'indulgence du Saint- Père »⁵.

Le 26 août 1789, la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen apporte un début de réponse à leurs réclamations. L'article 1^{er} affirme que « les hommes

¹ J. de la Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Garnier, 1839, p. 296.

² F.-C. Huerne de Lamothe, *Libertés de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication*, Amsterdam, 1761, p. 219 et 255.

³ Une note manuscrite située au début du mémoire précise qu'il fut « lacéré par la main du bourreau et l'auteur rayé du tableau des avocats » sur le réquisitoire du bâtonnier des avocats et des gens du roi, par arrêt du Parlement de Paris du 22 avril 1761, *Libertés de la France contre le pouvoir arbitraire*, *op. cit.*

⁴ Dans *La lettre à d'Alembert*, Rousseau se demande « si la profession de comédien peut être honnête ». Selon le philosophe, la fréquentation des comédiens et du théâtre est un danger car elle peut exciter le goût du luxe et contribuer au relâchement des mœurs. Les révolutionnaires croient qu'il est possible de moraliser les spectacles. Les politiques culturelles de l'an II en sont l'expression. Mais le résultat sera un terrible échec.

⁵ *Cahier de doléances, remontrances, et instructions de l'assemblée de tous les ordres des théâtres royaux de Paris*, (s.l.), (s.n.), 1789, 20 p.

naissent et demeurent libres et égaux en droits » et que « les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune ». Mais cette belle affirmation est encore loin d'être une réalité pour tous les artistes des Théâtres.

Une affaire vient bientôt remettre la question du statut des artistes au centre des discussions. Une difficulté s'était élevée à propos de comédiens nommés officiers de la garde nationale. Plusieurs citoyens du comité militaire de la ville de Paris s'étaient indignés de ce choix. Le 6 septembre 1789, Chénier prend la défense des mis en cause. « Du moment que vous admettez un homme dans vos Assemblées du peuple, vous le déclarez Citoyen ; vous lui donnez le droit d'élire et d'être élu ; vous avez admis des Comédiens dans vos Assemblée du peuple : donc vous les avez déclarés Citoyens : donc ils pouvaient élire et être élus ». Chénier demande que la règle de droit soit respectée. Puisque ces comédiens ont été désignés « à la pluralité des voix » et dans le respect de la loi, personne ne peut « légitimement réclamer contre le choix tombé sur eux »¹. Quant à ceux qui invoquent la lasciveté de ces artistes pour les déclarer inéligibles, Chénier affirme que la comédie est un « art très difficile et très moral » et ceux qui en font profession ne peuvent continuer d'être exclus. Le dramaturge en appelle à tous les Français : « vous vous êtes élevés contre les privilèges, contre les exclusions de toute espèce », « vous avez été opprimés ; n'opprimez pas »². La justice réclame que les comédiens puissent jouir de leurs droits civils et politiques et qu'ils soient placés « sur la même ligne que le reste des Citoyens »³.

La polémique se retrouve devant l'Assemblée nationale. Lors de la séance du 21 décembre 1789, le comte de Clermont Tonnerre propose de voter « qu'aucun citoyen actif, réunissant les qualités d'éligibilité, ne pourra être écarté du tableau des éligibles ni exclu d'aucun emploi public à raison de la profession qu'il exerce, ou du culte qu'il professe »⁴. En conséquence, les comédiens doivent

¹ Les comédiens avaient été admis comme électeurs aux États généraux, il aurait donc été illogique de les priver ensuite de leurs droits politiques. L'Assemblée elle-même avait reconnu solennellement que « tous les hommes sont égaux en droits ». Rien ne justifiait de priver ces hommes d'une partie de leurs droits ou de leurs droits entiers, M.-J. Chénier, *Courtes réflexions sur l'état-civil des comédiens*, op. cit., pp. 3-5.

² M.-J. Chénier, *Courtes réflexions sur l'état-civil des comédiens*, op. cit., p. 7.

³ M.-J. Chénier, *Courtes réflexions sur l'état-civil des comédiens*, op. cit., p. 13.

⁴ La formule de décret proposée par Clermont-Tonnerre ne concerne pas uniquement les comédiens mais tous les non catholiques c'est-à-dire qu'elle vise aussi les Juifs et les protestants, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, op. cit. t. X, p. 694

avoir la même capacité que les autres citoyens, étant donné que la loi ne les déclare pas comme étant « vils »¹.

Le 24 décembre 1789, les députés n'ont toujours rien décidé. Les Comédiens Français s'adressent alors à l'Assemblée nationale, afin de plaider leur cause. Si la loi « réforme les abus » dont ils ont été victimes jusqu'à présent, ils s'engagent à n'employer « leurs talents que d'une manière digne de citoyens français ». Ils invitent même les députés à se saisir du Théâtre comme d'un « instrument » qui agit sur les mœurs et sur l'opinion publique². Les artistes suggèrent déjà, eux-mêmes, le rôle qu'ils pourraient jouer en tant qu'instituteurs de la République.

Tout ceci n'a que trop duré. Mirabeau monte à la tribune et réfute tous les arguments qui s'opposent à la réhabilitation des artistes en arguant qu'« il n'existe pas de loi qui ait déclaré les comédiens infâmes ». Pour mieux convaincre, il cite l'exemple d'un député de Metz qui siège à l'Assemblée et dont personne ne remet en cause la légitimité alors même que ses pouvoirs sont signés de deux comédiens. « Il serait donc absurde, impolitique même, de refuser aux comédiens le titre de citoyen que la nation leur défère avant nous, et auxquels ils ont d'autant plus de droits qu'il est peut-être vrai qu'ils n'ont jamais mérité d'en être dépouillés »³.

Au terme de discussions animées, le décret du 24 décembre 1789 finit par reconnaître que les non catholiques, et notamment les comédiens, peuvent « être élus dans tous les degrés d'administration sans exception ». Ils sont « capables de tous les emplois civils et militaires comme les autres citoyens »⁴.

¹ Clermont-Tonnerre à la séance du 23 décembre 1789, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. X, pp. 754 et s.

² *Lettre des Comédiens Français au président de l'Assemblée nationale*, P.-J.-B. Buchez et P. C. Roux, *Histoire parlementaire de la Révolution française, op. cit.*, t. III, p. 461.

³ Mirabeau donne en exemple les États généraux, tenus à Orléans, qui ont proposé, art. 4 de leur ordonnance, de déterminer ce que doivent être les comédiens dans l'ordre civil « d'où ils ne paraissent pas devoir être rejetés pour eux-mêmes ». Pour prétendre à la citoyenneté, les comédiens devront au préalable, « épurer leurs théâtres », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. X, pp. 781-782.

⁴ Ils doivent remplir les conditions pour être électeurs et éligibles. Le décret s'applique à tous les non catholiques exception faite des Juifs « sur l'état desquels l'Assemblée nationale se réserve de prononcer ». Les divergences d'opinions concernant les droits qui devaient être accordés aux Juifs, explique en partie pourquoi les discussions ont pu être aussi longues, Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. X, p. 782.

Dans la pratique, ce nouveau statut de citoyen est difficilement accepté par le clergé qui refuse de célébrer, en juillet 1790, le mariage du comédien Talma avec Julie Carreau¹. L'artiste outré porte l'affaire devant l'Assemblée nationale. Mais il ne lui est pas répondu immédiatement. L'examen de son cas est renvoyé aux Comités de constitution et ecclésiastique réunis².

C'est seulement un an plus tard, qu'un rapport est présenté par Durand-Maillane, lors de la séance du 17 mai 1791. Pour éviter que des difficultés s'élèvent à l'avenir, le député propose de regarder le mariage comme un contrat civil régi par la loi et uniquement la loi. « Que tout mariage soit valable aux yeux de la loi par la seule déclaration qu'en feront les parties dans la forme que la loi même leur prescrira ». En conséquence, les empêchements de mariage relatif aux causes purement civiles et politiques doivent être réglés par la loi elle-même, de manière à ce que « ni l'Église, ni la puissance civile n'en accordent de dispense à personne dans aucun cas »³. Peu de temps auparavant, le 19 avril 1791, Talma las d'attendre, avait réussi à faire célébrer son mariage, à Notre-Dame de Lorette par Lapipe, un vicaire plus accommodant⁴. Le grand bruit causé par cette union contrariée contribuera à faire évoluer le droit. En effet, la Constitution du 3 septembre 1791 reconnaîtra la nature purement civile du mariage⁵.

Depuis que le décret de 1789 les a reconnus comme citoyens à part entière et que l'opinion publique les considère comme tels, plus rien ne fait obstacle

¹ Pour le député Bouche « le procédé de M. le curé de Saint-Sulpice est d'autant plus étonnant, que tout le monde sait que, plusieurs fois, on a marié des comédiens sous le nom de musiciens ; ce sont ici de ces petites méchancetés, de ces petites intrigues qu'on met en jeu pour mécontenter les citoyens », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XVII, p. 50. Pour justifier le refus de publier les bans du mariage de Talma, le curé de Saint-Sulpice s'était fondé sur « les défenses portées par les lois de l'Église, d'admettre à la participation des sacrements ceux qui professent en général l'état de comédiens [...] ce qui, ajoute-t-il, s'est toujours pratiqué et observé dans l'Église », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXVI, p. 186.

² Lettre de Talma à l'Assemblée nationale lue par Regnaud lors de la séance du 12 juillet 1790, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XVII, p. 50.

³ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXVI, pp. 186-187.

⁴ A. Copin, *Talma et la Révolution*, Paris, L. Frinzone et cie, 1887, p. 89.

⁵ Titre II De la division du royaume, et de l'état des citoyens ; article 7 « La loi ne considère le mariage que comme contrat civil », J. Godechot, *Les Constitutions de la France depuis 1789*, Paris, Flammarion, 1995, p. 38.

à ce que les acteurs dramatiques soient les nouveaux professeurs d'éducation civique.

Dans le Projet décret sur l'organisation des écoles publiques, présenté par Mirabeau à l'Assemblée, le 10 septembre 1791, le théâtre est « considéré comme faisant partie de l'instruction publique » et les comédiens sont très clairement appelés à devenir des instituteurs de la République. En tant que tels, ils seront rémunérés par l'État. « On assignera des fonds pour les pensionner » et ils « obtiendront des places dans la section dramatique de l'académie des arts ». Comme ils rempliront un rôle en lien direct avec l'intérêt général, ils seront contrôlés et « répondront de ce qu'ils auront représenté ». Pour ceux « qui cultiveront l'art de la comédie ou de la tragédie avec succès, et qui se feront estimer par leur conduite morale », ils pourront « prétendre aux récompenses et aux distinctions que la société doit aux grands talents dans tous les genres »¹. Encouragements et menaces sont les deux instruments choisis pour aiguillonner le talent des artistes et s'assurer que l'enseignement qu'ils dispenseront sera de qualité.

Dès ce moment, plusieurs acteurs patriotes mettent leur génie au service de la nation et utilisent leur art pour répandre les maximes républicaines. Mais c'est seulement en l'an II qu'ils sont officiellement élevés à la dignité d'« instituteurs publics » par la commission d'Instruction publique. Désormais les comédiens concourent activement à la formation morale et politique du citoyen. Ils sont chargés de diffuser les principes révolutionnaires auprès d'un public en grand besoin d'instruction. Cessant d'être de froids déclamateurs, ils utilisent « la chaleur de leur jeu » pour faire « passer dans l'âme des spectateurs, l'amour des vérités sublimes qu'ils mettent en action »².

¹ Articles 1 à 4 du Titre IV du *Projet de décret sur l'organisation des écoles publiques*. Mirabeau insiste cependant sur la nécessité de préserver la liberté en matière artistique et notamment dans le domaine du théâtre. Si la police doit exercer une surveillance sur le théâtre c'est uniquement pour éviter les erreurs ou les fraudes dont les effets sont funestes. Par ailleurs, tout homme qui veut enseigner un art doit pouvoir le faire librement et fructueusement, et celui qui veut apprendre cet art ne doit pas en être empêché, ni par le trop grand éloignement ni « par la trop grande cherté des maîtres ». Enfin Mirabeau affirme que les fêtes publiques civiles et militaires sont un outil éducatif à privilégier car elles permettent « d'agir puissamment sur les hommes en masse ». Chez les peuples anciens « elles ont enfanté des prodiges », elles méritent donc toute « l'attention du législateur », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXX, pp. 524-526.

² F.-L. Tavernier, *La vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe*, Paris, Hachette, 1973, p. 166.

L'évolution du statut des comédiens est donc des plus marquées : de l'excommunication à la réhabilitation, puis de la réhabilitation à la dignité d'instituteurs publics ; ceux qui étaient considérés, il y a peu, comme des gens de mauvaise vie, sont à présent les principaux artisans de la régénération morale.

Pour s'assurer que les comédiens respecteront les nouvelles obligations qui leur incombent, ceux-ci doivent prêter le serment civique. À cette fin, ils sont convoqués par les autorités municipales de la commune dont ils dépendent et jurent solennellement devant elles, en qualité d'instituteurs publics, « de maintenir la Constitution démocratique décrétée par la Convention et acceptée par le Peuple, et de remplir leur fonction avec toute l'énergie capable d'enflammer les Républicains »¹. Ce serment a de multiples significations. Il est d'abord la garantie d'un engagement irréversible contre l'ancien ordre des choses ; il correspond ensuite au serment exigible de tous ceux qui occupent des emplois publics dans les nouvelles administrations ; il symbolise, enfin, la volonté d'épouser la radicalisation de la Révolution et de promouvoir la régénération des mœurs².

Certains comédiens se montrent peu enthousiastes voire réticents à remplir leur nouveau rôle. Ils sont rappelés à l'ordre par l'arrêté du 19 thermidor an II (6 janvier 1794) : « les artistes élevés à la dignité d'instituteurs du peuple doivent se pénétrer de l'importance de leurs fonctions ». Ils doivent mériter ce « bienfait » par « l'utile emploi des talents ». Et s'ils jouissent à présent de tous les droits des citoyens, « il sont tenus d'en remplir tous les devoirs ». En conséquence, « ils doivent à la République l'entière abnégation de tout intérêt personnel, de tout esprit d'intrigue, de toute vue étroite d'égoïsme »³. La République leur a tout donné, en retour ils doivent lui consacrer tout leur génie. Si un comédien cherche d'abord sa gloire personnelle plutôt que le bien public, s'il fait passer son succès éphémère avant les progrès durables de l'art et l'instruction du peuple, alors il se rend coupable de « cette aristocratie d'amour-propre », qui est le crime moral le plus condamnable pour un acteur-instituteur.

¹ C'est notamment le cas à Marseille, Arch. Mun. Marseille, 1D11, f° 138, Séance du 9 frimaire an II (29 novembre 1793).

² Sur les différentes significations du serment, A. Soboul, *Dictionnaire de la Révolution française*, Paris, PUF, 2006, p. 979-980.

³ Arrêté du 19 thermidor an II (6 janvier 1794), du représentant du peuple Maignet et des commissaires du Comité de salut public, chargés de la régénération des théâtres, Arch. Dép. Bouches du Rhône, L 480.

Anacharsis Cloots¹, membre du Comité d'instruction publique, dénonce cette conversion des comédiens en nouveaux prêtres de la République chargés d'enseigner le catéchisme civique. « Cette nouvelle religion salariée serait plus injuste que la première ». L'idée même de confier aux artistes l'instruction est non seulement ridicule, mais dangereuse. Tout le monde sait que les Théâtres sont des foyers où prolifèrent « les intrigues actives et passives ». Il serait criminel de les placer au cœur même de la République. « Lire, écrire, chiffrer, voilà pour l'instruction ; la joie et un violon, voilà pour les spectacles ». L'État ne doit ni salarier les comédiens, ni offrir des spectacles gratuits au peuple, car cela n'aura d'impact que sur une minorité. « Il y a impossibilité physique et morale de donner la comédie à trente millions de laboureurs, de vigneron, de bûcherons, etc. La plupart n'en voudront point, et le petit nombre qui goûterait ce plaisir factice ne se contenterait pas » d'un spectacle de piètre qualité².

Il faut absolument renoncer à la fondation de ces théâtres « prétendus nationaux » qui n'amuseront qu'une « république en miniature ». Seuls les établissements dont tous profitent doivent être financés par la nation. Le théâtre ne sera jamais un outil efficace d'instruction. « Quoiqu'il en soit des écoles abécédaires et autres fondations scolastiques, il est démontré qu'une troupe de comédiens ne saurait être nationale ». La Convention ne doit même pas débattre de « la question des spectacles dramatiques nationaux »³. Ils seront toujours improductifs et feront perdre au législateur un temps précieux.

Les représentants de la nation passent outre cet avertissement prophétique et décident d'investir beaucoup de moyens et d'efforts pour transformer le Théâtre en un puissant outil d'instruction.

¹ Anacharsis Cloots aime aussi à se présenter comme « cultivateur et député du département de l'Oise », M. J. Guillaume, *Procès-Verbaux du Comité d'instruction publique*, op. cit., t. III, p. 81.

² « Je défie une commune au-dessous de 20 000 âmes d'avoir une bonne troupe de comédiens ordinaires du peuple », *Instruction publique ; spectacles ; opinion d'Anacharsis Cloots, membre du comité d'Instruction publique*, op. cit., p. 4.

³ *Instruction publique ; spectacles ; opinion d'Anacharsis Cloots*, op. cit., pp. 4-11 ; M. J. Guillaume, *Procès-Verbaux du Comité d'instruction publique*, op. cit., t. III, pp. 77-81



3.2. Le théâtre, nouvelle école du peuple

En 1789, la volonté d'instrumentaliser l'art dramatique est déjà au cœur de tous les débats, qu'il s'agisse de la condition des artistes, des droits des auteurs dramatiques, de la liberté des Théâtres, de la police des spectacles, etc.¹

Lors de la séance du 24 décembre 1789, les discussions sur la citoyenneté montrent que dans l'esprit des députés la réhabilitation des comédiens doit servir un plan plus vaste. L'idée d'utiliser les spectacles pour en faire un puissant outil pédagogique est explicitement formulée par Beaumetz : « Votre décret [fera] des théâtres français des écoles utiles, où nous nous instruirons d'autant mieux que nous en estimerons les auteurs et les acteurs »². Les pièces jouées devront contenir des principes républicains suffisamment clairs et simples pour être compris de tous, sans qu'il soit besoin de savoir ni lire ni écrire.

De même, en 1791 lors des débats sur la dérégulation des salles, Le Chapelier entend bien que la liberté des Théâtres ne serve pas uniquement des intérêts privés mais qu'elle soit utilisée pour éduquer le peuple. « Il faut que les spectacles épurent les mœurs, donnent des leçons de civisme, qu'ils soient une école de patriotisme, de vertu, et de tous ces sentiments » qui sont les précurseurs des vertus publiques³. Les amis de l'ordre public ne doivent former qu'un souhait, « c'est que partout les spectacles donnent quelque chose à apprendre, et que toutes les pièces peuvent désormais gagner la patrie, en formant de meilleurs citoyens ». Le théâtre est officiellement reconnu comme étant une composante

¹ La liberté des Théâtres, qui consiste en la possibilité pour tout citoyen d'ouvrir un spectacle ; doit être distinguée de la liberté du théâtre, qui englobe aussi bien la liberté pour les auteurs d'exprimer leurs idées, que la possibilité de programmer librement les pièces qui seront jouées sans crainte d'une censure quelconque.

² J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, 1^e série, t. X, p. 781.

³ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, 1^e série, t. XXII, p. 210.

essentielle de l'éducation publique. « Espérons qu'un règlement sage dirigera cette partie de l'éducation publique, car c'en sera une alors »¹. Mirabeau, prenant la parole après Le Chapelier, conforte cette vision. « Quand nous nous occuperons de l'instruction publique, dont le théâtre doit faire partie, alors on verra que les pièces de théâtre peuvent être transformées en une morale très active et très rigoureuse »². En conséquence, les représentants de la nation consacrent la liberté des spectacles car elle apparaît, à ce moment-là, comme le meilleur moyen d'atteindre l'objectif visé³.

À partir de 1793, le point de vue change totalement. Consciente du pouvoir éducatif des spectacles, la Convention veut en exploiter tout le potentiel pédagogique même si cela implique de remettre en cause la liberté décrétée deux ans plus tôt. « Les spectacles, vu leur influence dans l'éducation publique, ne peuvent être livrés à des spéculations particulières et privées »⁴. Dès lors, les députés intensifient l'instrumentalisation des spectacles à des fins éducatives et propagandistes : ce sont les politiques culturelles de l'an II⁵.

Le Comité d'instruction publique est invité à réfléchir sur le moyen de rendre les théâtres nationaux utiles à la liberté et au bonheur de la République. Le constat dressé est peu brillant. Jusqu'à présent les Théâtres n'ont marché que « faiblement vers le but d'utilité publique » car ils étaient soumis aux « petits intérêts des hommes ou des partis ». Il est donc urgent de prendre des mesures

¹ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXII, p. 211.

² J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXII, p. 215.

³ « C'est à la concurrence, c'est à la liberté que nous devons cette perfection du théâtre, tandis que nous perdriions à jamais l'espoir de trouver dans nos amusements une grande école nationale, si le spectacle était un lieu privilégié, et l'imagination des auteurs était soumise au despotisme d'homme à privilèges », J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, 1ère série, t. XXII, p. 210.

⁴ Le Comité d'instruction publique est chargé de faire un rapport et de présenter un projet sur cette question, séance du 25 brumaire an II (15 novembre 1793), M. J. Guillaume, *Procès-Verbaux du Comité d'instruction publique, op. cit.*, t. II, p. 863.

⁵ Dans son article, Martin Nadeau parle de politique culturelle de l'an II au singulier : « La politique culturelle de l'An II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », in *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 327, 2002, pp. 57-74. Nous préférons employer le pluriel car cette politique d'instrumentalisation touche d'autres arts, comme la musique, la peinture ou encore les « arts et métiers » ; et parce qu'elle prend diverses formes telles que la composition d'hymnes nationaux joués régulièrement ; l'écriture de pièces patriotiques ; l'organisation de fêtes républicaines etc.

efficaces. En vertu de la loi du 12 germinal an II (1^{er} avril 1794) la Commission d'instruction publique est chargée « de tout ce qui concerne la régénération de l'art dramatique »¹. Sa mission est d'aller « chercher le mal jusque dans sa racine », de « purger » les Théâtres des débris de l'Ancien Régime, de débayer « ce chaos d'objets » peu dignes des « sublimes efforts » de la Révolution et de « dégager la scène, afin que la raison y revienne parler le langage de la liberté, jeter des fleurs sur la tombe de ses martyrs, chanter l'héroïsme et la vertu, faire aimer les lois et la patrie »². Pour y parvenir, tout est mis en œuvre. Les autorités publiques interviennent à plusieurs niveaux : il s'agit tout à la fois de purger la programmation, républicaniser le répertoire, représenter des pièces républicaines et écrire des œuvres patriotiques.

D'abord, tout ce qui rappelle trop l'aristocratie et l'ancien ordre des choses est retiré de l'affiche. C'est le cas, entre autres, de *Mérope*, tragédie de Voltaire. La pièce est dénoncée comme antirévolutionnaire car on y voit une reine en deuil pleurer son mari et désirer ardemment le retour de deux frères absents. Dès le 31 mars 1793, la Convention fait interdire purement et simplement sa représentation³. Ailleurs, d'autres communes de la République, telle Marseille, défendent de jouer *Le Mariage de Figaro*, comédie de Beaumarchais, au motif que « les théâtres doivent être désormais des écoles des mœurs républicaines ». « Considérant que cette pièce est tout à la fois immorale, dangereuse pour les mœurs et indigne de fixer les regards du républicain » le conseil de commune décide, le 19 frimaire an II (9 décembre 1793), de suspendre sa représentation jusqu'à nouvel ordre⁴.

Ensuite, toutes les œuvres sont républicanisées. Si un mot déplaît, il est changé et si une tirade est suspecte, elle est supprimée. Cette politique conduit à des résultats parfois absurdes et souvent médiocres sur le plan artistique. Les œuvres de Corneille, Racine, Molière, sont mises sur la sellette. Dans *Phèdre* de Racine, le vers « Que puisse faire aux rois la colère céleste ! » est remplacé par « Que puisse faire, hélas ! » ; *Tartufe* de Molière est déformé et au lieu de

¹ Article 1^{er} de l'arrêté du Comité de salut public, du 18 prairial an II (6 juin 1794), Commission d'instruction publique, « Spectacles », *op. cit.*, p. 1.

² Avis du 5 messidor an II (23 juin 1794), Commission d'instruction publique, « Spectacles », *op. cit.*, pp. 4-5.

³ M. J. Guillaume, *P-V du Comité d'instruction publique*, *op. cit.*, t. I, p. 404.

⁴ Arch. Mun. Marseille, 1 D art. 11, 19 frimaire an II (9 décembre 1793).

« Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude », on déclame « Ils sont passés ces jours d'injustice et de fraude ». Les mutilations d'œuvres se multiplient à l'infini et si elles choquent les oreilles des esthètes et des amateurs, elles font le bonheur des vrais patriotes.

Par ailleurs, la représentation d'œuvres patriotiques est rendue obligatoire afin de chasser les derniers relents d'Ancien Régime. « Les théâtres ont trop souvent servi la tyrannie ; il faut enfin qu'ils servent aussi la liberté ». Le 2 août 1793, sur la proposition de Couthon, la Convention nationale « décrète qu'à compter du 4 de ce mois, jusqu'au 1^{er} novembre prochain, sur les théâtres indiqués par le ministre de l'intérieur, seront représentées, trois fois par semaine, des tragédies républicaines, telles que celles de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caius Gracchus*, et autres pièces dramatiques propres à entretenir les principes d'égalité et de liberté »¹. Cette éducation par le théâtre doit profiter à tous et surtout aux plus pauvres. Il est donc décidé d'offrir des spectacles : une fois par semaine, une représentation sera donnée aux frais de la République². Sur le modèle de la capitale, toutes les municipalités doivent, en vertu du décret du 14 août 1793, veiller à ce que les pièces représentées soient « propres à former l'esprit public et développer l'énergie républicaine »³. Un arrêté du Comité de salut public

¹ Le *Brutus* de Voltaire, est l'exemple même du héros antique auquel les révolutionnaires vouent un véritable culte. La pièce, bien qu'écrite en 1730, est tout à fait de circonstance en 1793. Elle renvoie à l'actualité du moment en racontant un épisode marquant de l'histoire de Rome : le passage de la Royauté à la République. Après avoir chassé Tarquin, Brutus et Collatinus deviennent les premiers consuls de la toute jeune République. Mais les fils de Brutus, Titus et Tiberius, mêlés à un complot visant à rétablir les Tarquin, sont arrêtés et condamnés à mort et c'est le consul Brutus qui doit exécuter la sentence. En montrant que l'amour de la patrie doit être supérieur à l'amour filial, cette pièce apparaît comme très instructive aux yeux des révolutionnaires. *Caius Gracchus*, de Chénier reprend l'histoire des frères Gracques sous la République romaine : en 133 av. J-C, Tiberius Gracchus propose une loi agraire pour distribuer une partie de l'ager publicus aux pauvres. Après sa mort violente, son frère Caius reprend son œuvre, dix ans plus tard, proposant entre autres mesures, des distributions de blé à prix modique pour les pauvres (loi frumentaire) ou encore l'instauration d'un tribunal de chevaliers romains pour s'opposer au monopole de la noblesse sénatoriale sur la justice. Enfin le *Guillaume Tell* de Sedaine et Grétry symbolise la résistance à l'oppresser.

² Article 1^{er} du décret du 2 août 1793, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, op. cit. t. LXX, pp. 134-135.

³ J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, op. cit., t. LXXII, p. 161. À titre d'exemple, le 21 janvier 1794, date anniversaire de la mort de Louis XVI, il est demandé à la commune de Paris de faire jouer le *Dernier jugement des Rois*, de S. Maréchal, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XIX.

du 22 ventôse an II (12 mars 1794), pousse encore plus loin cette politique. Le Théâtre Français « sera uniquement consacré aux représentations *données de par et pour le peuple*, à certaines époques de l'année ». Quant aux communes où il y a un spectacle, « la municipalité est chargée d'organiser, sur les bases de cet arrêté, des spectacles civiques donnés au peuple gratuitement chaque décade. Il n'y sera joué que des pièces patriotiques, d'après le répertoire qui sera arrêté par la municipalité, sous la surveillance du district, qui en rendra compte au comité de salut public »¹.

Les députés espèrent qu'après un certain nombre de représentations, le public aura intégré, presque sans s'en apercevoir, les principes révolutionnaires et les lois de la République. Son caractère sera plus vertueux, ses mœurs seront celles d'un patriote et il ressemblera aux héros qui lui ont été montrés sur scène. Le côté didactique du spectacle doit faciliter son adhésion aux nouvelles valeurs et lui faire oublier que ce sont toujours les mêmes « vérités » qui sont inlassablement répétées. Enfin, il est demandé aux auteurs dramatiques de participer activement à la régénération du répertoire en écrivant des pièces républicaines propres à former les citoyens :

« Et vous, écrivains patriotes qui aimez les arts, qui, dans le recueillement du cabinet, méditez tout ce qui peut être utile aux hommes ! Déployez vos plans, calculez avec nous la force morale des spectacles ; il s'agit de combiner leur influence sociale avec les principes du gouvernement ; il s'agit d'élever une école publique où le goût et la vertu soient également respectés.

La Commission interroge le génie, sollicite les talents, s'enrichit de leurs veilles et désigne à leurs travaux le but politique vers lequel ils doivent marcher »².

Les dramaturges se transforment alors en professeurs de droit et d'histoire³.

¹ Réimpression de l'Ancien Moniteur, *op. cit.*, t. XIX, p. 718.

² Circulaire 5 messidor an II (23 juin 1794), Commission d'instruction publique, « Spectacles », *op. cit.*, p. 6.

³ La Commission d'instruction publique semble s'inspirer des idées de Marie-Joseph Chénier. Selon lui, le théâtre ne sera un libérateur et un éducateur que si le dramaturge est à la fois un bon écrivain, un historien et un philosophe. Chénier a donc pour ambition de représenter sur scène les époques célèbres de l'histoire moderne et particulièrement de l'histoire nationale afin de donner à ces événements « un grand intérêt moral, un grand but politique ». Il affirme être le premier à avoir écrit « une tragédie vraiment nationale », *Charles IX*. Cette pièce dénonce la tyrannie jointe au fanatisme. Interdite sous l'Ancien Régime, elle est triomphalement accueillie dès le 4 novembre

Leurs œuvres offrent aux citoyens les modèles de vertu, de courage et de patriotisme à imiter. Dès lors une curieuse inversion se produit. Les rues se transforment en scènes de Théâtre où l'on rejoue les œuvres patriotiques, tandis que grandes batailles et les fêtes révolutionnaires sont représentées dans les salles de spectacles : *Le Patriote du 10 août*, de Dorvo, (1792) ; *L'entrée de Dumouriez à Bruxelles*, d'Olympe de Gouges (1793) ; *Le siège de Thionville*, de Saulnier et Dutheil (1793)¹ ; *La Réunion du 10 août*, de Bouquier et Moline (1794) ; *Toulon soumis*, de Fabre d'Olivet (1794) etc. Pour certaines représentations, la guillotine est même transportée sur les planches. La fiction est donc devenue la réalité et le réel s'interprète comme une pièce de théâtre.

Certains remettent en cause l'utilité de cet art dramatique éducatif. Lejeune prend la parole devant la Convention et juge préférable de hâter l'armement des citoyens plutôt que de soutenir des spectacles civiques. Il demande que tous les théâtres soient fermés jusqu'à ce que l'ennemi ait évacué le territoire français. Delacroix lui répond au contraire que « c'est avec les spectacles qu'il faut conduire le peuple à la victoire ». « C'est par les spectacles qu'il faut échauffer » son esprit². Ils sont les mieux à même de diriger l'énergie nationale. « Il n'est personne qui, en sortant d'une représentation de Brutus ou de la Mort de César, ne soit disposé à poignarder le scélérat qui tenterait d'asservir son pays ». Après avoir vu de tels exemples de bravoure, tout citoyen redouble d'ardeur, « et ne craint plus de mourir pour sa patrie ». Il ne faut jouer que des pièces patriotiques.

Les politiques culturelles de l'an II engendrent des dépenses somptuaires pour des résultats peu concluants. Lors de la séance du 4 pluviôse an II (23 janvier 1794), la Convention décrète « qu'il sera mis à la disposition du ministre de l'intérieur, la somme de 100 000 livres, laquelle sera répartie » entre les « vingt

1789. Chénier est également l'auteur de *Calas* (1791), ou encore *Fénelon* (1793) ; du *Chant du départ* (1794), dont Méhul écrivit la musique ; et des hymnes pour la Fête de la Fédération, la Fête de la Liberté et celle de l'Être suprême. On lui doit enfin un intéressant *Tableau historique de la littérature française depuis 1789*, M.-J. Chénier, *De la liberté du théâtre en France*, op. cit., pp. 12-16.

¹ Une représentation *gratis* en est ordonnée par le Conseil général révolutionnaire de Paris, le 18 juin 1793, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XVI, p. 682.

² *Moniteur* n° 227 du jeudi 15 août 1793, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XVII, p. 396. Le *Mercure universel* affirme quant à lui, que c'est Lacroix et non Delacroix d'Eure et Loire qui répond à Lejeune, en utilisant des termes légèrement différents, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, op. cit., t. LXXII, pp. 147 et 161.

spectacles de Paris qui, en conformité du décret du 2 août, ont donné chacun quatre représentations pour et par le peuple »¹.

En théorie, la transformation des Théâtres en écoles républicaine devait assurer la régénération morale des citoyens. En pratique, les spectateurs et les artistes rejettent ces excès révolutionnaires et font échec aux politiques culturelles de l'an II : les premiers refusent d'être traités comme des écoliers, et les seconds dédaignent leurs nouvelles fonctions de professeurs d'éducation civique et morale.



4. L'échec des politiques révolutionnaires en faveur du théâtre : la résistance à l'instrumentalisation

Parce qu'ils pensaient pouvoir instrumentaliser l'art dramatique, les révolutionnaires ont développé des moyens à la hauteur de leurs ambitions. Les politiques en faveur du théâtre engagées depuis 1789, devaient transformer l'art dramatique en un puissant outil de remodelage des consciences². Les députés ont seulement oublié que le théâtre n'est pas une science exacte mais qu'il repose sur une délicate alchimie entre les artistes d'une part (1) et le public d'autre part (2).

¹ L'Opéra National reçoit 8 500 livres ; le Théâtre National ci-devant Français, 7 000 livres ; le Théâtre de la République rue de la Loi, 7 500 livres, le Théâtre National rue de la Loi, 7 000 livres ; le Théâtre de la rue Feydeau, 7 000 livres ; le Théâtre Comique National rue Favart, 7 000 livres etc., *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XIX, p. 294.

² Parmi les mesures touchant directement les spectacles, on peut citer, la reconnaissance de la citoyenneté des comédiens, la liberté des Théâtres et la liberté du théâtre, la consécration du droit d'auteur, la suppression puis la réinstauration de la censure, la création d'un répertoire patriotique, les représentations « de par et pour » le peuple etc.

4.1. Des artistes indépendants

Les comédiens doivent leur réhabilitation aux représentants de la nation. Pour autant, les artistes ne sont pas tous entièrement dévoués à la République. D'un côté il y a ceux qui s'engagent dans le mouvement politique ou militaire et de l'autre il y a les comédiens plus modérés, qui voient déjà les excès de l'idéologie révolutionnaire. Par moments, il est difficile de définir avec certitude leur positionnement politique tant leur attitude peut être ambivalente.

Ainsi en est-il des acteurs et de la direction de l'Opéra de Paris qui sont tantôt loués pour leur patriotisme, tantôt dénoncés pour leur incivisme. Le 29 juillet 1791, le citoyen Le Roux se réjouit de ce que les sujets de l'Opéra « déploient à l'envi tous leurs talents ; ils se font non seulement un devoir, mais un plaisir de seconder les vues de l'administration »¹. Un mois plus tard, dans son *Rapport sur l'Opéra* présenté au corps municipal, son opinion sur les artistes lyriques est inverse :

Étant enfants de l'imagination, [ils] veulent, comme elle, exister avec une sorte d'indépendance ; ils ont toute la mobilité du caprice, ils s'effarouchent facilement, et on ne parvient à les faire marcher de concert qu'en les tenant pour ainsi dire sous le charme, qu'en se prêtant à leur coquetterie. Tantôt, on est obligé de les caresser, de descendre aux prières pour les ramener à la raison ; il serait quelquefois dangereux de s'armer contre eux de la sévérité qui caractérise les corps administratifs ; tantôt au contraire, il faut sur le champ décider, savoir faire le sacrifice d'une partie pour sauver le tout².

Dans leur grand plan d'instrumentalisation les révolutionnaires ont négligé un paramètre important. Les artistes ne se comportent jamais comme les employés d'une administration publique. Le lien de subordination et le respect de l'autorité hiérarchique sont des concepts qui leur sont totalement étrangers. Ils se montreront volontiers patriotes si cela peut servir l'éclosion de leur talent, après tout, il ne s'agira que d'un rôle supplémentaire ; mais ils ne sacrifieront pas pour autant leur liberté.

¹ Ici Le Roux parle au nom des administrateurs du département des établissements publics, S. Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution, op. cit.*, 2^e série, t. V, p. 554.

² Séance du 17 août 1791, S. Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution, op. cit.*, 2^e série, t. IV, p. 77.

S'agissant de leurs opinions politiques, les comédiens sont très divisés, ce qui entraîne parfois de lourdes conséquences. Au Théâtre de la Nation, certains affichent ouvertement leur défiance pour les idées nouvelles, tels Naudet, Saint-Prix, Fleury, Dazincourt, Mmes Contat, Raucourt, Joly, Lange, etc¹. Contrairement à ses pairs, le jeune Talma embrasse avec ardeur les principes nouveaux : il intègre la garde nationale et s'inscrit à la société des Amis de la Constitution. Ces divergences au sein de la troupe conduisent à la scission : le 30 septembre 1792, Talma et les autres comédiens patriotes partent se réfugier au Théâtre de la République, rue de Richelieu. Une ère nouvelle s'ouvre. Désormais « le génie va se frayer des routes nouvelles, la carrière des pièces vraiment nationales est ouverte »².

Quant aux comédiens qui sont restés au Théâtre de la Nation, ils font trop souvent preuve d'incivisme. Sur scène, ils osent arborer « des marques distinctives de la noblesse » et malgré le décret du 2 août 1793, ils continuent de jouer Paméla de Neufchâteau, alors même que la pièce fait l'éloge de la noblesse et du gouvernement aristocratique d'Angleterre. Les comédiens sont accusés de modérantisme et soupçonnés « d'entretenir des correspondances avec les émigrés ». Puisque ces artistes sont encore « tourmentés de vapeurs aristocratiques », Chénier préconise d'apporter « aux grands maux, les grands remède ». Sur les recommandations de Barère, l'Assemblée décide de les arrêter³. Pour ceux qui trouvent cette mesure trop sévère, Barère leur répond que « les théâtres sont les écoles primaires des hommes éclairés, et un supplément à l'éducation publique »⁴.

Après avoir gémé quatre mois dans les fers, les artistes emprisonnés adressent une pétition à la Convention le 5 nivôse an II (25 décembre 1793). Ils font valoir

¹ V. du Bled, « Les Comédiens Français pendant la Révolution et l'Empire », première partie, *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, t. CXXII, 1894, p. 577.

² « Discours pour la rentrée du Théâtre de la Nation » en 1790. Les Comédiens Français refusèrent que Talma lise ce discours écrit par Chénier car il y exprimait trop ses idées politiques. Ceci marque le début du divorce au sein de la troupe. Chénier s'indigne de l'attitude des Comédiens. « Ils ont donné à leur théâtre le nom de Théâtre de la Nation, et ils veulent rester sous le joug des Gentilshommes de la chambre ! », *Œuvres de M. J. Chénier, op. cit.*, t. IV, pp. 457, 460.

³ Séance du 3 septembre 1793, P.-J.-B. Buchez et P. C. Roux, *Histoire parlementaire, op. cit.*, t. XXIX, pp. 7-8.

⁴ *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XVII, p. 568 ; P.-J.-B. Buchez et P. C. Roux, *Histoire parlementaire, op. cit.*, t. XXIX, pp. 7-8.

qu'on a « rien trouvé qui pût les inculper ». Ils s'inquiètent surtout pour leurs familles car « une cessation si longue » de leurs activités menace de réduire « à la plus cruelle misère » leurs parents qui ne vivent que de leurs travaux. Pour attirer la bienveillance de l'Assemblée, les comédiens font amende honorable et assurent qu'à l'avenir ils emploieront tous leurs talents pour « propager dans tous les cœurs les principes républicains et l'amour de la liberté »¹. Dans les premiers mois de 1794, seulement quelques artistes sont mis en liberté. Les autres semblent avoir été oubliés au fond de leur prison. Au moment de la chute de Robespierre, le 9 thermidor, quinze comédiens sont encore sous les verrous².

Si certains acteurs sont considérés trop tièdes, d'autres au contraire s'engagent en faveur de la Révolution, tels les acteurs du Théâtre de la rue Richelieu. Le 3 septembre 1792, ils offrent de marcher aux frontières pour aller soutenir les soldats qui défendent la liberté de la jeune République³.

De son côté, le 10 septembre 1792, La Montansier agit et forme une compagnie franche constituée de quatre-vingt-cinq artistes de son Théâtre⁴. Quelques temps plus tard, la compagnie quitte joyeusement la capitale pour aller donner une représentation sur le champ de bataille. Les comédiens arrivent à Jemmapes le 6 novembre, dûment armés et équipés. Le général en chef Dumouriez donne à la directrice les pouvoirs les plus étendus pour organiser le spectacle. Tout le monde se met à l'œuvre et promptement, un théâtre est élevé dans la plaine de Jemmapes au grand ébahissement des Belges accourus de tous côtés pour assister à la fête véritablement nationale qui se prépare. Les artistes représentent, entre autres, *La danse autrichienne ou le moulin de Jemmapes*. Par mesure de

¹ La Convention renvoie cette pétition au Comité de sûreté générale, séance du 5 nivôse an II (25 décembre 1793), *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XIX, p. 46.

² Dans la nuit du 3 au 4 septembre 1793, 29 comédiens sur 33 avaient été arrêtés et emprisonnés, les femmes à Sainte Pélagie, les hommes aux Madelonnettes. Mlle de Mézeray qui y avait échappé dans un premier temps, avait été arrêtée le lendemain. Seuls trois sociétaires n'avaient pas été incarcérés : Molé, Naudet qui voyageait en Suisse et Dessessarts qui est mort le 8 octobre des suites, dit-on, de l'émotion causée par ce terrible événement. Dupont est libéré le 1^{er} janvier 1794, Mlle Joly le 3 janvier, Mlle Devienne le 28 janvier, Mlle Fleury le 10 janvier, Mmes Suin et Lachassaigne, le 2 février ainsi que d'autres, J. Hérissey, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800, op. cit.*, pp. 244-247.

³ *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XIII, p. 609.

⁴ Le ministre de la guerre avait prévu de les employer dans les avant-postes du camp de Paris, *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XIII, p. 650.

précaution, il est précisé que les Autrichiens qui monteront sur scène sont des Français déguisés pour l'occasion. Les soldats sont donc invités à ne pas leur tirer dessus ! Les comédiens se montrent à la hauteur des circonstances et leur succès est des plus grands¹. Le lendemain, la compagnie théâtrale, chargée de gloire et d'applaudissements, reprend la route de Paris. Elle fait une rentrée triomphale dans la capitale².

La Montansier n'arrête pas là ses exploits. Après avoir remonté le moral des troupes sur le théâtre des opérations, elle manifeste son attachement à la patrie par des dons au trésor de guerre. Sa salle de spectacles sert également de point de ralliement aux sections pour le cortège funèbre de Marat³. Les actes de civisme de la Montansier sont bien mal récompensés. Accusée, par Hébert et Chaumette, d'avoir des sympathies royalistes, la directrice est emprisonnée avec son associé. Son magnifique théâtre est récupéré au profit des artistes de l'Opéra⁴.

Ces années de Terreur sont les plus délicates à traverser pour les artistes. Ils sont constamment suspectés. S'ils n'expriment pas en permanence leur patriotisme par des paroles ou par des actes, ils sont soupçonnés d'être des contre-révolutionnaires. Le sort des comédiens est alors « digne de pitié ». « Agissant, marchant, parlant au gré des idoles du jour », ils sont ballottés « par les flots irrités des factions triomphantes ». Ils se retrouvent « obligés de montrer un visage riant » quand ils ont « la honte et la douleur dans l'âme »⁵.

¹ Le 12 novembre 1792, « par autorisation du Général en chef », la troupe des Artistes patriotes de Mlle Montansier joue *La République française*, cantate chantée par MM. Elleviou, Gavaudan, Lartigues, du théâtre Favart, de Paris ; *La danse autrichienne ou le moulin de Jemmapes*, ballet arrangé par M. Gallet, auteur du ballet de Bacchus ; et enfin le *Désespoir de Jocrisse*, de Dorvigny. Pour éviter toute confusion, il est rappelé au public que les Autrichiens présents sur scène sont des « Français ainsi déguisés pour les besoins de la représentation », E. Hugot, *Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-Royal, 1784- 1884*, Paris, Ollendorf, 1886, pp. 54-55

² « La citoyenne Montansier n'est jamais la dernière à contribuer pour augmenter, par le produit de plusieurs représentations, le trésor des bienfaisances nationales. La plus grande partie des acteurs qui composent son spectacle (...) s'est portée aux frontières et y est restée aussi longtemps que l'ennemi est resté sur le territoire français », *Almanach des spectacles de 1793*, cité par E. Hugot, *Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-Royal, op. cit.*, p. 53.

³ Le portrait de cette directrice de spectacles atypique a été dressé par L-H Lecomte, *La Montansier : ses aventures, ses entreprises (1730- 1820)*, Paris, Juven, 1904, 286 p.

⁴ *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XVIII, pp. 426 et 531 ; t. XXIII, p. 628.

⁵ A. Fabre, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, t. III, p. 409.

La moindre démarche administrative devient périlleuse. Le 26 germinal an II (15 avril 1794) des citoyens artistes se présentent au Conseil de la commune de Paris pour demander des passeports. Non seulement les passeports¹ son ajournés mais pire encore, le Comité de salut public est invité « à jeter un regard sévère sur l'esprit qui peut animer les différents spectacles des départements, sur les pièces qu'on peut y jouer, et sur les différents comédiens qui les jouent »².

Seuls les acteurs patriotes comme Monvel, Dugazon, Lays et Talma sont à l'abri de tout soupçon. Tout en restant comédiens, ils apportent leur concours actif à l'œuvre de régénération républicaine. Ils s'illustrent lors des fêtes révolutionnaires et cérémonies populaires, ils entrent dans la garde nationale, ils font activement partie de clubs politiques, etc.

Certains s'engagent encore davantage et font le choix de quitter les planches pour embrasser une carrière politique. Ces artistes révolutionnaires, tels Dorfeuille, Trial, Grammont, Boursault-Malherbe, s'illustrent par leur zèle. Abandonnant sa carrière de chanteur à la Comédie-Italienne, Trial se lance dans la lutte politique. Ami intime de Robespierre, il se signale dès lors parmi les enrégés de la section Lepeltier où il se fait nommer officier municipal et membre du comité révolutionnaire³. De même, l'obscur Dorfeuille, sans théâtre assigné, renonce à la scène en 1789 pour se mêler à l'agitation populaire. À partir de 1791, il parcourt les provinces méridionales où il se fait connaître à Toulon, Perpignan et Nîmes, par des discours incendiaires, des brochures haineuses et des manifestations exaltées. Il voue un culte à l'œuvre de régénération qu'il considère comme sacrée. Présidant la justice populaire de Lyon, il se laisse griser par son autorité et imagine d'atroces supplices qu'il fait subir aux aristocrates⁴. Arrêté après le 9 Thermidor, il connaîtra, à son tour, une fin tragique.

¹ La situation de comédien permet de justifier facilement une sortie du territoire. Certains prétendent donc être artistes pour quitter plus aisément la France et se mettre à l'abri. Avec l'intensification de la guerre contre les monarchies européennes, les demandes de passeport deviennent suspectes. Le 2 janvier 1793, la Commune de Paris arrête que « dorénavant, il ne sera délivré aucun, passeport, sans que, préalablement, ceux qui les réclament aient justifié, par un certificat, de leurs différents emplois, ledit certificat visé par leurs sections respectives », P.-J.-B. Buchez et P. C. Roux, *Histoire parlementaire de la Révolution française*, op. cit., t. XXIII, p. 23.

² *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XX, pp. 230-231.

³ J. Hérissey, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, op. cit., p. 225.

⁴ A. Guillon de Montléon, *Mémoires pour servir à l'histoire de la ville de Lyon pendant la Révolution*, Paris, Baudouin frères, 1824, t. II, pp. 414 et s.

Les acteurs qui n'entrent pas dans les catégories des comédiens patriotes ou révolutionnaires, se retrouvent à la merci de dénonciations calomnieuses et d'accusations peu voire pas fondées. Une simple rumeur suffit parfois à les faire emprisonner. Certaines arrestations sont motivées par de viles manœuvres politiques et visent à satisfaire des ambitions personnelles ou à soulager des rancunes tenaces. Dans les cas les plus graves, des acteurs comparaissent devant le tribunal révolutionnaire¹. Certains sont même guillotins.

Une parole malencontreuse suffit pour être dénoncé au Comité de surveillance de la commune, tel Dubois qui a risqué sa tête pour avoir ri des jugements absurdes rendus par le tribunal révolutionnaire. En parlant de ceux qui passaient par la « petite fenêtre », autrement dit la guillotine, Dubois avait dit en plaisantant : « Peut-être viendra mon tour, puisqu'il n'y a que d'honnêtes gens qui y aillent ». Pour ces mots maladroits, il est emprisonné pendant de longs mois, puis finalement libéré².

L'actrice Marie-Anne Leroy connaît, quant à elle, une fin beaucoup plus funeste. Cette artiste qui affirme travailler au Théâtre Feydeau, est arrêtée un soir car elle ne porte pas la cocarde tricolore³. Lorsqu'elle est interrogée sur cet oubli, elle répond par des propos contre-révolutionnaires, « Vive le roi ! Vive Louis XVII ! ». Bien qu'ayant invoqué la folie pour excuser ses paroles, elle comparait, le 8 thermidor an II (26 juillet 1794), devant l'accusateur public, Fouquier-Tinville. Elle est condamnée à mort, avec trente autres accusés, pour avoir « tenu des propos tendant au rétablissement de la royauté »⁴.

Lorsque la Terreur prend fin, la réaction thermidorienne s'organise. Les artistes qui étaient hier protégés par le pouvoir politique, sont à présent poursuivis. C'est le temps de l'expiation. Talma, Lays, Dugazon et de nombreux autres

¹ Le 9 mars 1793, la Convention, sur la proposition de Levasseur, décréta l'établissement à Paris d'une juridiction extraordinaire. Ce tribunal révolutionnaire fut établi pour juger rapidement, sans appel et sans recours au tribunal de cassation, tous les traîtres, conspirateurs, et contre-révolutionnaires, A. Soboul, *Dictionnaire de la Révolution française*, *op. cit.*, pp. 1046 et s.

² Arch. Nat., W 57 et J. Hérissay, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, *op. cit.*, pp. 255-256.

³ Le Théâtre Feydeau, craignant sans doute d'être compromis par cette artiste, s'empresse de faire paraître dans les journaux la note suivante. « L'administration de ce théâtre déclare que la nommée Leroy, condamnée par le tribunal révolutionnaire, s'est dite faussement actrice de ce spectacle, où elle n'a jamais été engagée » ; A. Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et le Directoire*, *op. cit.*, t. I, p. 7.

⁴ Arch. Nat., W 433 et J. Hérissay, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, *op. cit.*, pp. 270-272.

sont mis en cause. Talma est accusé d'avoir contribué à l'arrestation des Comédiens Français. Le 1^{er} germinal an III (21 mars 1795), l'acteur est obligé de se justifier sur scène. « Citoyens, j'avoue que j'ai aimé et que j'aime encore la liberté ; mais j'ai toujours détesté le crime et les assassins ; le règne de la Terreur m'a coûté bien des larmes, la plupart de mes amis sont morts sur l'échafaud »¹. Plusieurs comédiens témoignent en sa faveur, à l'instar de Mlle Contat ou de Larive². Grâce à ces interventions, Talma reconquiert rapidement la faveur du public.

Dugazon et Michot savent également faire taire les accusations d'« incivisme », de « terroriste », de « lâche » et de « coquin », lancées par les spectateurs à leur rencontre lorsqu'ils montent sur les planches. Là encore, des témoignages opportuns viennent attester de leur patriotisme et de leur intégrité. D'autres destins sont en revanche plus tragiques. Le comédien Brisse, membre de la Société populaire de Nancy, qui devint maire de la ville en l'an II, est arrêté et emprisonné à plusieurs reprises³.

L'infâme Dorfeuille, qui avait renoncé au théâtre pour jouer un rôle politique et présider la Commission de justice populaire à Lyon, est arrêté avec ses complices après le 9 Thermidor. Il est traduit devant le tribunal criminel de Lyon mais c'est finalement le peuple qui le condamne en lui infligeant une mort violente⁴. Quant à Trial, il est affolé par les huées qui l'accueillent lors de son

¹ A. Laugier, *Notice sur Talma dédiée à la Comédie-Française*, Paris, Chez Hautecoeur, 1827, p. 38.

² Louise Contat écrit dans une lettre datée du 3 germinal an II (23 mars 1795) : « Ce fut à l'époque même de notre persécution, que je reçus de Talma (que je ne voyais plus depuis longtemps) des marques d'un véritable intérêt », A. Laugier, *Notice sur Talma dédiée à la Comédie-Française*, op. cit., pp. 38-39. Larive écrit de son côté le 7 germinal (27 mars 1795) : « Loin d'avoir contribué à l'arrestation des comédiens Français, Talma a été volontairement au-devant des coups qu'on voulait me porter ; c'est à ses soins et à son activité que je dois l'avis salutaire qui m'a soustrait aux poursuites des quatre aides de camp d'Henriot, lorsqu'ils vinrent à la campagne me mettre hors-la-loi et donner l'ordre de tirer sur moi », *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. XXIV, p. 56.

³ C. Courbe, *Les rues de Nancy du XVI^e siècle à nos jours*, Impr. Lorraine, 1886, p. 219.

⁴ Il est difficile de savoir quelles sont les circonstances exactes de la mort de Dorfeuille. Plusieurs versions existent. Selon une première variante, parue dans le *Courrier de Lyon* du 4 août 1795, un témoin oculaire raconte que lors du transfert de Dorfeuille du tribunal à la prison, une voix s'élève et demande s'il a été condamné. « Non », dit quelqu'un, « la loi ne l'atteint pas ». Un homme perce la foule en s'écriant « je l'atteindrai moi » et renverse Dorfeuille. Assommé sur le coup, il est jeté dans la Saône. Mais dans l'*Histoire des crimes de la Révolution*, par Prudhomme, II, 76, le nom de Dorfeuille se trouve sur la liste des individus qui furent massacrés dans les prisons, par

entrée en scène. Il est complètement désespéré par les accusations d'assassin et de voleur qui l'accablent. Il perd totalement l'esprit lorsqu'il est chassé de la mairie de son arrondissement, car jugé indigne de présider aux formalités d'un mariage. Il se suicide¹.

Sous le Directoire, les artistes osent à nouveau exprimer librement leurs opinions antirépublicaines. En février 1796, le gouvernement est informé que le royalisme et l'aristocratie ont de nouveau trouvé asile dans les spectacles. L'affaire est grave car les comédiens ont pour mission d'épurer les mœurs et de propager les principes républicains. À ce titre ils sont placés sous la surveillance particulière de la loi, conformément à l'article 356 de l'acte constitutionnel. Malgré cela, les « artistes des théâtres, particulièrement dans les grandes communes de la République, cherchent à se soustraire à l'action salutaire de cette surveillance » et utilisent leurs talents de déclamation pour répandre dans les cœurs des spectateurs « le poison des maximes antirépublicaines »². Le Directoire redouble alors de sévérité. Le 13 mai 1796, il ordonne, l'arrestation et la mise en jugement de Lefebvre, du Théâtre Français, et de cent dix autres individus, accusés de conspiration contre la sûreté intérieure et extérieure de la République³. Le 22 fructidor an IV (8 septembre 1796), une ancienne actrice du Théâtre de l'Opéra de Paris, Marie-Rose-Joséphine Le Vasseur, est maintenue sur la liste des émigrés du département de la Seine : ses biens sont acquis à la République et elle est tenue de sortir de son territoire dans la décade⁴. Ces mesures sévères cachent mal la perte de contrôle du pouvoir exécutif sur les spectacles.

les réactionnaires, les 5 et 9 mai 1795. Enfin une dernière version prétend que Dorfeuille aurait été égorgé dans les prisons par le peuple en 1795, Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 62, s.v. ; *Archives historiques et statistiques du département du Rhône*, Lyon, Barret, 1827, volume VI, p. 450.

¹ J. Hérissay, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, op. cit., p. 313.

² En conséquence, le 25 pluviôse an IV (14 février 1796), le Directoire arrête que « le bureau central de police et les administrations municipales feront fermer les théâtres sur lesquels seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté ». Les directeurs des Théâtres concernés seront arrêtés et traduits devant les officiers de police compétents pour être punis suivant la rigueur des lois, A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit., t. I, pp. 605-606.

³ A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit., t. II, p. 373.

⁴ A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit., t. III, p. 560.

Au cours des dernières années de la Révolution, le climat est à l'apaisement général. Il n'est plus question pour les acteurs de se distinguer sur le plan politique. Ils sont rattrapés par les réalités économiques. Désormais, lorsqu'ils s'adressent au gouvernement c'est avant tout pour obtenir des aides financières. Il arrive que celui-ci se « laisse fléchir, trouve quelques deniers pour soulager les plus cruelles détresses » mais les caisses sont désespérément vides. Parfois le secours est refusé pour des raisons politiques et le demandeur reçoit pour toute réponse que les fonds manquent¹.

Durant toute la période révolutionnaire, les pouvoirs publics se montrent incapables de gérer autrement que par la coercition les extravagances des comédiens tour à tour trop royalistes, trop Girondins, trop Jacobins, trop tièdes, en un mot « antirépublicains ». Par définition l'artiste en général, et plus particulièrement le comédien, est libre, donc ingouvernable. Cependant, certains artistes ont payé chèrement leurs opinions politiques et leur indépendance.

Si les artistes ont pu représenter une gêne à l'instrumentalisation du théâtre, le public, lui se dresse comme un obstacle insurmontable.

4.2. Un public imprévisible

Les salles de spectacles ont toujours été des lieux d'expression des opinions. Les manifestations de contentement ou de mécontentement du public font partie de la représentation. Déjà habituelles sous l'Ancien Régime, elles prennent une résonance particulière avec les événements révolutionnaires et peuvent être ramenées à deux types.

Les premières sont apolitiques et visent uniquement l'aspect artistique. Le jeu de tel comédien sera louangé ou sifflé ; l'auteur de la pièce sera adulé ou raillé ; la mise en scène et les décors seront l'objet d'une grande admiration ou de cruelles moqueries. Il arrive aussi que, régulièrement, tel spectateur se plaigne du manque de politesse de tel autre car il fait du bruit à outrance ou

¹ Ainsi en est-il de la veuve Trial qui, après le suicide de son mari, continue de porter le poids de son nom, malgré ses vingt ans de service au théâtre Italien, malgré ses talents et ses mœurs : « Il est inutile de parler de cet acteur criard, du reste un terroriste exécrable et qui a donné dans tous les excès de la sans-culotterie la plus sanglante... », J. Hérissay, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, op. cit., p. 400.

gesticule trop ou n'enlève pas son chapeau empêchant tout le monde de voir, etc.¹

Les manifestations du second type, revêtent quant à elles un caractère politique. Ce sont les plus imprévisibles dans leur déclenchement, leur ampleur et leurs conséquences. Ce sont donc celles qui causent le plus de difficultés aux autorités. Dès les premières années de la Révolution, les spectacles se transforment en assemblées agitées. Toute une foule d'émotions s'y expriment pêle-mêle : l'amour pour le roi, l'hostilité vis-à-vis de la reine, ou encore la vénération des héros du jour.

En septembre 1790, *Charles IX* de Chénier ouvre l'ère des soirées tumultueuses². La pièce connaît un immense succès. Même après trente représentations, l'affluence est toujours aussi importante. Cet engouement s'explique par le style novateur de cette œuvre dramatique. L'auteur inaugure « le genre historique et national ». Il s'agit de faire échos aux événements politiques de son temps, en traitant d'un épisode tragique de l'Histoire française. Ici le dramaturge relate les guerres de religion et la sanglante Saint-Barthélemy, afin de mieux détruire le fanatisme. Et pour l'achever complètement, il faut le montrer dans toute son horreur, « il faut le redire cent fois ; il faut le crier tous les ans » afin que les nouvelles générations « ne soient jamais tentées de renouveler religieusement les crimes de [leurs] détestables pères »³. Le public ne s'y trompe pas et chaque fois qu'une tirade exprime l'amour de la liberté ou condamne l'intolérance, les spectateurs manifestent leur adhésion et leur enthousiasme. Dans plusieurs villes de la République, comme à Besançon, la pièce cause de tels tumultes, que les autorités municipales doivent interdire sa représentation afin de prévenir les troubles à l'ordre public⁴.

D'autres pièces provoquent également de bruyantes manifestations. C'est le

¹ Les spectacles sont parfois le lieu où s'expriment les rivalités entre villes voisines. À l'Opéra de Marseille, par exemple, des jeunes Marseillais s'affrontent régulièrement avec des jeunes bourgeois Aixois, cf. nos travaux de thèse, *Les institutions théâtrale et lyrique en Provence et leurs rapports avec les Théâtres privilégiés de Paris sous l'Ancien Régime et pendant la Révolution, 1669-1799*, sous la direction du Pr. N. Rouland, Aix-Marseille III, 2009, pp. 537 et s.

² Un critique de l'époque, Ginguené, livre son analyse littéraire de la pièce dans le *Moniteur universel*, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. IV, pp. 163-164 et 186-187.

³ *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, chez Fume, 1838, t. V, p. 245

⁴ La pièce est interdite par les autorités municipales de la ville de Besançon le 16 mars 1790, *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. III, p. 671.

cas de la reprise du *Brutus* de Voltaire, en novembre 1790. Avant la levée du rideau, la présence de Mirabeau est remarquée. Il se place dans la galerie « au sein des citoyens qui le regardent comme l'un des apôtres les plus intrépides de la liberté ». Dès les premières tirades, des cris d'enthousiasme se font entendre. Chaque maxime républicaine provoque des élans de ferveur dans la salle. « On a applaudi et même redemandé des vers qui ont pour but le maintien des lois et l'obéissance à ce qu'elles commandent ». Si quelques-uns lancent de cris de « Vive le roi ! », la salle entière les couvre et répond pendant plus de cinq minutes par des acclamations de « Vive la nation ! Vive la liberté ». Quand le rideau tombe, les applaudissements n'en finissent plus. À la demande du public les artistes apportent sur scène le buste de Voltaire, qui est accueilli sous un déluge de vivats¹.

À cette époque-là, malgré les nombreux changements apportés par la Révolution, le peuple a encore de l'affection pour son souverain. Le 20 septembre 1791, la famille royale ose même se rendre à l'Opéra où elle est acclamée lors de son entrée. Lors de la représentation de *Castor et Pollux*, de Rameau et Bernard, tout est prétexte à applaudir Leurs Majestés. Lorsque Lays déclame « Tout l'univers demande ton retour, règne, règne sur ton peuple fidèle », un cri unanime de « Vive le roi ! Vive la reine ! » s'élève. Marie-Antoinette s'en émeut et déclare aux personnes qui l'accompagnent : « Le bon peuple ! il ne demande qu'à aimer »². Bientôt, l'opinion se retourne contre la reine, comme en témoignent les nombreuses pièces injurieuses, qui s'acharnent sur elle : *L'Autrichienne en goguette ou l'orgie royale de Mayeur de Saint Paul* (1789)³, *Les enragés eux enfers ou nouveau dialogue des morts* (1789), *Le Branle des Capucins ou le mille et unième tour de Marie-Antoinette* (1791)⁴, etc. connaissent chaque jour un succès grandissant.

¹ Réimpression de l'*Ancien Moniteur*, op. cit., t. VI, pp. 411-412.

² L. M. Prudhomme, *Révolutions de Paris, dédiées à la Nation et au district des Petits Augustins*, 1791, 9^e trimestre, n° 115, pp. 523-524.

³ Cet « opéra-proverbe » est un pamphlet grossier dans lequel l'auteur met en scène Louis XVI, la reine, le comte d'Artois et la duchesse de Polignac.

⁴ Ce « petit opéra aristocratique-comico-risible », relatait des aventures colportées par les ennemis de la reine. On prétendait que Marie-Antoinette et le comte d'Artois s'étaient tout permis en présence du roi ; Cf. « Notice bibliographique », *Le Branle des Capucins ou le mille et unième tour de Marie-Antoinette, pièce révolutionnaire réimprimée textuellement sur l'édition originale de 1791*, Strasbourg, Presses de la Société, 1871.

Durant les années 1791 et 1792, les incidents politiques lors des représentations deviennent courants au point d'être un élément indispensable d'un bon spectacle. En novembre 1791, des troubles s'élèvent au Théâtre Feydeau à l'occasion de la représentation des *Deux Nicomèdes* du Cousin-Jacques. Un couplet assez peu révolutionnaire provoque un grand tapage. Le commissaire de police est obligé d'intervenir. Grâce à « un discours fort sage et plein de dignité », il ramène vite le calme dans la salle. Quant à l'auteur, il lui est vivement recommandé d'abandonner la fiction et de se tourner vers le « genre naturel », autrement dit, d'écrire des pièces patriotiques retraçant l'histoire nationale¹.

À partir de 1792, les spectacles sont de plus en plus bouillonnants aussi bien dans la capitale qu'en province. Il ne se passe pas un jour sans qu'un nouvel incident ne se produise. Toutes les villes sont touchées. « On écrit de Lyon que les mêmes manœuvres contre-révolutionnelles (sic) » sont employées simultanément « sur tous les théâtres des grandes cités du royaume ». En effet, le 23 février 1792, un grave incident avait troublé la représentation de la pièce *Le Club des bonnes gens*. Les « aristocruches » et les « monarchieux » de Lyon avaient posté leurs acolytes dans le parterre pour mieux dominer la salle. Les patriotes avaient sifflé et demandé l'air *Ça ira !* ; les aristocrates s'y étaient opposés avec fureur et avaient même tiré le sabre. La garde nationale était intervenue, et plusieurs agitateurs avaient été conduits en prison².

Après cet épisode, les autorités se veulent rassurantes. On certifie qu'à Paris, comme ailleurs, les patriotes ont triomphé et « ont réduit au silence l'audace courtisane et aristocratique ». Henry-Larivière, n'est pas de cet avis. Le 25 février 1792, il dénonce la manière dont les Théâtres s'organisent afin d'agiter l'opinion. Il invite l'Assemblée « à fixer son attention sur un des moyens employés dans cette capitale pour égarer l'opinion publique ». Depuis un mois, les spectacles « ne cessent d'occasionner des fermentations violentes, et de répandre dans les esprits une division telle que, déjà plusieurs bons citoyens en ont été victimes ». Des tirades contre la dignité du peuple, contre la liberté, et contre la majesté de ses représentants « se débitent journellement sur la plupart des théâtres de la capitale ». « On affecte de donner des pièces où respire

¹ Réimpression de *l'Ancien Moniteur*, op. cit., t. X, p. 468.

² Séance du 7 mars 1792, *Annales patriotiques et littéraires de la France, et affaires politiques de l'Europe*, Buisson, 1792, n° LXVIII du 8 mars 1792, p. 302

l'incivisme ». « Plusieurs bons citoyens ont été maltraités, pour s'être révoltés contre toutes ces platitudes débitées, répétées avec affectation, et applaudies avec transport par tous les valets des cours ».

Le député accuse les anti-patriotes et les directeurs des spectacles de s'entendre et de distribuer les billets à leurs complices afin de se rendre maîtres de la salle. De la sorte, « ils font la loi à tous les autres spectateurs », ils exigent la représentation des pièces qui leur plaisent et s'amuse à « vexer en tous sens » les vrais patriotes. « Hier, au théâtre du Vaudeville, il s'est passé une scène de cette nature, et un bon citoyen pensa en être la victime, pour avoir osé réclamer, avec toute l'énergie dont il était capable, contre les horreurs dont je viens de vous parler ».

Le député demande à l'Assemblée nationale d'intervenir en adoptant « une loi qui réprime enfin la facilité coupable avec laquelle on empoisonne journellement l'opinion publique ». Il faut mettre fin aux « conséquences meurtrières » de ces « guerres intestines et perpétuelles qui ne cessent depuis un mois, d'agiter les spectacles » de Paris. Il est urgent de « purger enfin le théâtre de ces pièces immorales, qui non seulement tendent à diviser les citoyens en leur mettant les armes à la main les uns contre les autres, mais qui assassinent sans discontinuation les mœurs et l'opinion publique. (*Applaudissements*) »¹.

Un an plus tard, en janvier 1793, la situation s'est aggravée. Il ne semble plus possible de contenir les spectateurs. L'affaire de *L'Ami des lois* de Laya déchaîne les passions. À Paris, les autorités municipales considèrent que cette œuvre génère « une fermentation alarmante ». Le Conseil général et le corps municipal décident d'interdire la représentation gratuite annoncée afin de prévenir « les désordres que l'esprit de faction cherche à exciter »². Apprenant la nouvelle, les spectateurs « se portent en foule » au Théâtre Français. Les comédiens inquiets, demandent à la municipalité, quelle est la conduite à tenir. Le maire propose de se rendre sur place pour expliquer et faire appliquer les arrêtés d'interdiction de la représentation. Une fois là-bas, il est pris en otage par le public. Sous la pression des spectateurs, il est contraint de changer d'avis. Désormais, il n'est plus question d'empêcher la pièce mais de l'autoriser. Le maire écrit une lettre

¹ L'Assemblée charge le Comité d'instruction publique de faire un rapport à ce sujet, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXXIX, p. 76.

² Arrêtés du Conseil général de Paris et du corps de ville, des 11 et 12 janvier 1793, *Cf. supra*, I.2.2.

en ce sens, au président de l'Assemblée nationale, afin d'obtenir son aide. « Citoyen président, je suis retenu au Théâtre Français, par le peuple, qui veut que la pièce de l'*Ami des lois* soit jouée. Un arrêté du corps municipal, en conformité de celui du Conseil général, irrite les esprits. Une députation de citoyens se porte en ce moment-ci à l'Assemblée nationale. Je vous prie de prendre en considération cette députation ». Le public attend la réponse avec impatience. La Convention lui donne raison et autorise la représentation¹. Malgré l'extrême tension qui règne au spectacle ce soir-là, aucun événement fâcheux ne se produit. « On ne dira pas que l'occasion ait manqué ; mais l'esprit du peuple est bon ».

Les autorités publiques sont en train d'apprendre, à leur dépens, qu'il est difficile de manipuler le public. Bien souvent le rapport de force s'inverse, et ce sont les spectateurs eux-mêmes qui dictent la programmation des Théâtres. Parfois, ce sont les citoyens modérés qui ont gain de cause comme dans le cas de l'*Ami des lois* de Laya. Parfois, ce sont des patriotes enragés qui obtiennent la représentation de telle ou telle œuvre. Ainsi, le 18 juin 1793, plusieurs républicains virulents viennent se plaindre à la commune de Paris car l'administration de l'Opéra refuse de jouer la pièce patriotique, *Le Siège de Thionville*. Le Conseil général saisit l'occasion qui lui est offerte pour déloger l'aristocratie qui s'est réfugiée chez les administrateurs de différents spectacles : considérant que depuis longtemps, ces messieurs corrompent l'esprit public par les pièces qu'ils représentent, et considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la Révolution, le Conseil général arrête que la pièce vraiment patriotique *Le Siège de Thionville* sera représentée gratis, et uniquement pour l'amusement des sans-culottes, qui jusqu'à ce moment ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie².

En pratique, ce sont les spectateurs qui finissent par exercer la censure. Elle est très différente de celle « en manchettes de M. Suard ». Désormais ce sont mille yeux et mille oreilles qui sont à l'affût du moindre écart anti-patriotique, de la moindre formule incivique. Bientôt, c'est la « mâle prévision des Chau-

¹ La Convention autorise la pièce au motif « qu'il n'y a point de loi qui autorise les corps municipaux à censurer les pièces de théâtre ». Le Conseil général est furieux d'avoir ainsi été désavoué. Il demande l'improbation du maire, Nicolas Chambon, *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XV, pp. 119-124, 126.

² *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XVI, p. 682.

mette et des Hébert » qui s'exerce. Cette censure-là ne mutile pas, elle étrangle. « Et si Mahomet veut éviter le cordon, il portera à son turban la cocarde nationale française »¹.

Le gouvernement doit reprendre la main. Il ne peut plus laisser le public commander en matière de spectacles. Tous ces tumultes fréquents et parfois graves, poussent l'Assemblée à adopter les décrets des 2 et 14 août 1793. Désormais les communes ont les pouvoirs de police nécessaires pour diriger les spectacles. Elles peuvent les contrôler a priori et a posteriori, empêcher une représentation ou y mettre fin, fermer les salles dont le répertoire tend « à dépraver l'esprit public » et poursuivre les coupables afin de les punir selon la rigueur des lois². Le 12 pluviôse an II (31 janvier 1794), le Comité de sûreté générale de la Convention convoque les directeurs de différents spectacles parisiens. Il leur recommande de faire « de leurs théâtres une école de mœurs et de décence permettant de mêler aux pièces patriotiques que l'on donne chaque jour des pièces où les vertus privées soient représentées dans tous leur éclat »³. Le Comité de surveillance du département exhorte également les artistes à « conserver la pureté des mœurs publiques » tout en vivifiant l'art dramatique. Les autorités publiques croient naïvement qu'en donnant à voir de beaux et bons exemples, le public s'assagira et deviendra le mieux éduqué d'Europe.

En réalité, l'attitude du public oscille entre deux extrêmes. Une partie s'ennuie profondément lors des représentations de pièces patriotiques. Ces cours forcés d'éducation civique provoquent un désintérêt si profond, que de nombreux spectateurs désertent les salles. La volonté de faire du Théâtre un outil de propagande et d'instruction se heurte au comportement imprévisible du public, qui reste son propre maître. Cette politique d'instrumentalisation se retourne même contre ses défenseurs, puisque les représentations données aux frais de la République deviennent un gouffre financier.

Une autre partie du public, en revanche, voit tout le profit qu'elle peut reti-

¹ J. A. B. Fleury, *Mémoires de Fleury de la Comédie Française, 1757-1820*, Paris, Ambroise Dupont éditeur, 1836, t. IV, p. 385.

² Article 2 du décret du 2 août 1793, J. Mavidal et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. LXX, p. 135.

³ Il est indiqué que l'entretien est « fraternel » mais le compte-rendu de la rencontre laisse entendre que les instructions sont données sur un ton ferme, *Réimpression de l'Ancien Moniteur, op. cit.*, t. XIX, p. 347.

rer de la politisation des spectacles. Les salles deviennent alors des assemblées tumultueuses où s'expriment les opinions les plus extrêmes. Ces spectateurs-révolutionnaires instrumentalisent à leur tour les Théâtres et les utilisent comme une tribune politique. La police arrête bien quelques agitateurs mais lorsque toute une salle se soulève, il devient difficile de garder le contrôle et de ramener le calme. La seule façon de contenir ces manifestations est de fermer certaines salles. Les autorités choisissent donc de punir les directeurs et les artistes plutôt que d'opter pour une répression massive visant le public. Les excès des uns sont expiés par les autres. Non seulement ces mesures n'arrêtent pas la propagation des idées contre-révolutionnaires, mais elles frappent injustement les artistes et les proches qui dépendent d'eux. Les sanctions sont dénoncées comme injustes et la situation comme absurde.

Pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire, la volonté d'utiliser l'art dramatique à des fins politiques et éducatives est toujours aussi vive. Cependant, les spectateurs et les artistes se rebellent. Les premiers réclament le retour des pièces d'Ancien Régime et désertent les salles qui jouent des ouvrages de propagande. Les seconds montrent tellement peu d'enthousiasme vis à vis du répertoire patriotique que les autorités sont régulièrement obligées de les rappeler à leurs devoirs¹. En effet, les spectacles sont loin de ressembler aux cours d'instruction civique souhaités par les députés. Ils sont au contraire devenus des « assemblées tumultueuses où l'honnêteté et la politesse règnent peu ». Ils sont avant tout une occasion de mettre du désordre. Comme ils ne

¹ L'arrêté du 18 nivôse an IV (8 janvier 1796) prévoit que « tous les directeurs, entrepreneurs et propriétaires des spectacles de Paris sont tenus, sous leur responsabilité individuelle, de faire jouer, chaque jour, par leur orchestre, avant la levée de la toile, les airs chéris des républicains, tels que *La Marseillaise*, *Ça ira*, *Veillons au salut de l'Empire* et le *Chant du départ*. Dans l'intervalle de deux pièces, on chantera toujours l'hymne des Marseillais, ou quelque autre chanson patriotique ». En outre, il est expressément interdit « de chanter, laisser faire chanter l'air homicide du *Réveil du peuple* ». Le ministre de la police rend compte au Directoire de « l'exécution pleine et entière de toutes ces dispositions ». Si les Théâtres ou les artistes ne les respectent pas, ils peuvent être contraints de s'y conformer sous peine de fermeture de la salle. Cette mesure était grave car elle était synonyme de condamnation à mort du spectacle concerné (faillite, perte d'emplois, etc.) Les rappels à l'ordre fréquents montrent bien que ces différentes mesures n'étaient que peu voire plus respectées par les directeurs et artistes. Malgré tout, il arrive que certaines salles, tel le Théâtre Feydeau, fassent l'objet d'une fermeture temporaire à titre d'exemple, A. Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif*, op. cit., t. I, pp. 391-392 et p. 691 ; t. II, p. 63 ; F-A Aulard, *Recueil des actes du Comité de salut public*, op. cit., t. III, p. 13-16.

remplissent plus « l'objet du législateur », plusieurs villes sont contraintes de les supprimer¹.

À partir de 1795-1796, les représentants de la nation ont les plus grandes difficultés à empêcher le retour d'un royalisme audacieux dans les spectacles. Le gouvernement exige une moralisation des Théâtres. Pour être mieux obéit, il menace sans cesse de fermer les salles séditeuses. En fait, cette attitude est un aveu de son impuissance. Le phénomène de dépolitisation des spectacles est désormais enclenché. Plus rien ne peut l'arrêter. Certes, chacun peut continuer de voir des allusions politiques au détour de certaines répliques, mais d'une manière générale, le public attend des spectacles qu'ils les divertissent et non plus qu'ils leur donnent des leçons de morale républicaine.

Tout au long de la Révolution, des incidents politiques sont venus fréquemment perturber les représentations. Tous les événements, qui ont profondément changé le paysage institutionnel et politique français, ont eu un écho dans les salles de spectacles. Il faut reconnaître que la période a été riche : vote de la constitution et passage à la monarchie constitutionnelle en 1791 ; chute de la royauté et proclamation de la I^{re} République en 1792 ; renversement des Girondins et prise du pouvoir par les Montagnards en 1793 ; régime de la Terreur en 1793-1794 ; chute de Robespierre et réaction thermidorienne en 1794 ; et enfin, mise en place du Directoire qui gouverne péniblement de 1795 à 1799.

Pendant ces dix années de Révolution, chaque parole, chaque geste, chaque inflexion de voix des comédiens, ont été interprétés dans un sens ou dans un autre. Divers camps se sont affrontés. Au début, les "royalistes" s'opposaient aux "révolutionnaires" ; puis les "feuillants" aux "républicains" en 1791-1792 ; ensuite ce fut au tour des "modérés" contre les "ultras" en 1793-1794 ; des "Thermidoriens" contre les "terroristes" en 1794-1795, et ainsi de suite. Ces partis antagonistes se répartissaient géographiquement dans la salle d'une manière bien précise, comme pour refléter la composition de l'Assemblée nationale ; les loges s'opposant souvent au parterre².

¹ C'est le cas des représentations gratuites données chaque décadi à Marseille, *Arrêté des représentants du peuple envoyés dans les départements du Var et des Bouches-du-Rhône, du 19 pluviôse an III* (7 février 1795), Arch. Bouches du Rhône (site de Marseille), L 1210 ; Arch. Municipales de Marseille, I 551.

² Cette opposition existait déjà sous l'Ancien Régime mais elle résultait surtout d'une distinction sociale. À présent s'y ajoute l'opposition politique. C'est à l'occasion du vote de l'Assemblée consti-

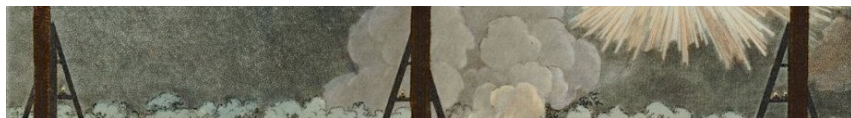
Finalement, le public s'est révélé être la variable qui a fait échouer les plans des représentants de la nation. Non seulement, il a repris à son compte l'instrumentalisation du Théâtre, débordant ainsi les autorités publiques ; mais il a été également le véritable censeur du répertoire dramatique. Dans ses *Mémoires*, Fleury dresse le tableau de la vie des artistes soumis aux diktats du public pendant Révolution. Il semble que chaque soir leur vie était remise en jeu dans une mauvaise farce qui n'avait pas de fin :

O que de fois, en ces jours extrêmes, j'ai maudit mon état de comédien ! Comédien ! Mais c'était être mis au chevalet tous les soirs, humilié sous les sarcasmes et les calembours des " beaux ", torturé des vociférations des " tape-dure ". Quelle situation que celle d'un artiste, qui se sent de l'âme, d'avoir à subir les caprices de tels spectateurs ! Ils voulaient ; ils ne voulaient pas ; la pièce annoncée n'était pas de circonstance ; le comédien n'avait pas assez de patriotisme. Ils demandaient des vers aux acteurs d'opéra et des couplets à ceux qui jouaient la comédie, mais ils ne supportaient pas d'accidents de voix : le rhume était liberticide. Désignés depuis longtemps à leur colère, nous étions, nous, les plus persécutés. La main me tremblait quand je m'étais mon rouge : tout à l'heure, me disais-je, ces voix rudes, tout à l'heure ces voix criardes vont nous apostropher sur tous les tons et, au grand scandale de notre langue, avec ce vocabulaire brutal, dégradé, qui épouvante les oreilles les plus chastes¹.

Bien que les représentants de la nation aient cherché à républicaniser les spectacles jusqu'à la fin de la Révolution, cette politique d'instrumentalisation a vite rencontré de multiples obstacles. D'abord, la plupart des ouvrages de circonstance n'étaient pas d'une qualité esthétique suffisante pour susciter l'enthousiasme. Ensuite, les acteurs se sont rapidement lassés de jouer les héros révolutionnaires. Enfin, dès qu'ils ont pu, les spectateurs ont déserté les spectacles éducatifs pour se précipiter dans les salles qui jouaient les grands classiques d'Ancien Régime et les comédies amusantes.

tuante, à propos du veto, fin août 1789, que sont apparues les notions politiques de droite et de gauche, les partisans et les adversaires du veto absolu du roi se rangeant ainsi par rapport au président de séance. Cette séparation rendait le calcul des voix plus simple que le vote par assis et levé qui était en vigueur, P. Bodineau et M. Verpeaux, *Histoire constitutionnelle de la France*, Paris, PUF, 2000, p. 19-20.

¹ J. A. B. Fleury, *Mémoires de Fleury de la Comédie Française, 1757-1820*, Paris, Ambroise Dupont éditeur, 1836, t. IV, pp. 385-386.



III. Conclusion

Toutes les solutions applicables au Théâtre, des plus libérales aux plus dirigistes, sont connues des représentants de la nation dès 1789.

Durant les premiers mois de la Révolution, ils sont d'emblée confrontés à la question du choix entre dérégulation des salles ou nationalisation ; liberté d'expression ou censure ; politiques culturelles ou indépendance artistique ; aides publiques ou mécénat privé ; instrumentalisation du Théâtre ou autodétermination artistique des comédiens et dramaturges, etc.

Les solutions retenues ont simplement varié en fonction du durcissement ou de l'assouplissement du discours politique. En cela, les révolutionnaires n'ont fait ni plus ni moins que les gouvernants d'Ancien Régime. En revanche, les politiques menées par les députés vis à vis du théâtre ont révélé une certaine ambivalence.

D'abord, elles ont été empreintes de naïveté. Croire que la liberté d'entreprise allait solutionner tous les problèmes économiques liés aux spectacles était pure utopie. Et imaginer que la liberté d'expression ne subirait aucune atteinte en des temps si troublés, était une chimère. Ces visions illusoire ont rapidement montré leur insuffisance, engendrant même des effets contre-productifs.

Ensuite, les mesures adoptées par les députés ont révélé une volonté d'instrumentaliser l'art dramatique : contrôle et moralisation des répertoires ; surveillance des artistes élevés à la dignité d'instituteurs publics ; transformation du Théâtre en nouvelle école du peuple ; et parfois mise sous tutelle de l'institution théâtrale. Certes, les révolutionnaires affirmaient qu'il s'agissait d'éduquer le peuple tout en le divertissant. En réalité, le but était de créer de nouveaux citoyens, pensant et agissant conformément aux valeurs républicaines. Les mauvaises habitudes d'Ancien Régime devaient être déracinées pour être remplacées par la souveraineté de la nation, l'amour des lois, la défense de la liberté, la loyauté à la République, etc.

Enfin, l'ambivalence s'est également retrouvée dans l'opposition entre Paris et la province. Il serait faux de croire que les politiques culturelles décidées dans la capitale, étaient favorablement reçues sur tout le territoire. Certaines villes, comme Marseille, se sont élevées contre ces mesures artistiques ridicules et excessives engendrées par le gouvernement révolutionnaire. La cité phocéenne en a payé le prix : pour mieux expier ses fautes, elle a été rebaptisée « Ville sans nom », comme l'on renommerait un personnage afin qu'il soit plus conforme au rôle qu'on veut lui faire endosser.

La chute de Robespierre, le 9 Thermidor, a marqué la rupture. Dans les jours et semaines qui ont suivi, les autorités publiques ont tenté de maintenir le civisme dans les spectacles car on avait encore peur du Tyran. Mais peu à peu l'angoisse a disparu et la liberté a grandi. D'abord on a applaudi des pièces comme Timoléon de Chénier, puis le public a acclamé les ouvrages qui critiquaient le régime de la Terreur et retraçaient la fin de l'Incorruptible.

Enfin, les rancœurs se sont apaisées et la vie a semblé reprendre un cours presque normal. Les pièces d'Ancien Régime ont été ressorties des cartons et ont rencontré à nouveau un grand succès.



Fête du 14 Juillet an IX. Vue des trois théâtres construits aux Champs-Élysées dans le carré Marigny, sur lesquels on a célébré aussi la FÊTE du 1^{er} Vendémiaire an X. *Se vend à Paris, chez Martinet, rue du Coq-Honoré, N° 124.*
Gallica / Bibliothèque nationale de France,
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415095481>