



HAL
open science

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

Jahiel Ruffier-Méray

► To cite this version:

Jahiel Ruffier-Méray. 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. Sciences de l'Homme et Société. Université Aix Marseille 3, 2009. Français. NNT : 2009AIX32064 . tel-04473758

HAL Id: tel-04473758

<https://hal.science/tel-04473758>

Submitted on 21 Mar 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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ PAUL CÉZANNE – AIX-MARSEILLE III
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES JURIDIQUES ET POLITIQUES
FACULTÉ DE DROIT ET DE SCIENCE POLITIQUE D’AIX-MARSEILLE

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

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN HISTOIRE DU DROIT ET DES
INSTITUTIONS

Présentée et soutenue par :

RUFFIER-MERAY-COUCOURDE Jahiel

JURY

Norbert ROULAND

Membre de l’Institut Universitaire de France,
Professeur à l’Université Paul Cézanne (Aix-Marseille III), Directeur de recherches

Jean-Jacques SUEUR

Directeur du CERC (Centre d’Études et de Recherche sur les Contentieux),
Professeur à l’Université du Sud Toulon-Var

Christiane RATEL-DEROBERT

Maître de conférences à l’Université du Sud Toulon-Var

Olivier THOLOZAN

Maître de conférences à l’Université Paul Cézanne (Aix-Marseille III)

Aix-en-Provence

~~12 décembre 2009~~ 

9 décembre 2009

La Faculté n'entend donner ni approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

A mes parents, pour leur dévouement et leur constant soutien.

REMERCIEMENTS

De grands Mercis :

A, Norbert Rouland, qui m'a soutenue dans ce défi intellectuel, juridique et artistique, et qui a toujours été présent dans les moments décisifs.

A, Jean-Jacques Sueur, qui m'a permis de participer aux travaux du CERC (colloques), et avec qui il est toujours agréable et enrichissant d'échanger intellectuellement.

A, Christiane Ratel-Derobert, qui avec générosité et en toute simplicité, m'a éclairée de son expérience et de ses connaissances.

A, Olivier Tholozan, qui est en grande partie à l'origine de ce sujet et qui m'a encouragée dans cette voie.

Aux personnels des archives municipales et départementales (Marseille, Aix, Toulon), de Paris (CHAN), des bibliothèques (BU Droit et Lettres de l'Université d'Aix-Marseille, Méjanes, Sainte-Geneviève), du Musée Arbaud, et à Brigitte Lamy du Service -PEB, pour leur accueil toujours aimable, leur disponibilité et leurs compétences.

A mes amis pour leurs fidèles encouragements.

ABRÉVIATIONS

**ADBR : Archives Départementales des Bouches du Rhône
(Site de Marseille et Aix-en-Provence)**

AMA : Archives Municipales d'Aix-en-Provence

AMM : Archives Municipales de Marseille

AMT : Archives Municipales de Toulon

Arch. Nat. : Archives Nationales (CHAN)

BnF : Bibliothèque nationale de France

SOMMAIRE

1^{ère} PARTIE :

LE RÉGIME JURIDIQUE DE L'INSTITUTION THÉÂTRALE ET LYRIQUE, SON EXPLOITATION ET SON FINANCEMENT

**Chapitre 1. L'Opéra et le Théâtre : du régime du privilège à celui de la
liberté**

**Chapitre 2. L'entreprise lyrique et l'entreprise théâtrale : statut
juridique, financement et gestion**

Chapitre 3. Le lieu du spectacle et son public

2^{ème} PARTIE :

LES TROIS ACTEURS PRINCIPAUX DU SPECTACLE LES COMÉDIENS, LES AUTEURS DRAMATIQUES ET LE PUBLIC

**Chapitre 1. Les artistes, statut, vie sociale et rôle sous l'Ancien Régime
et pendant la Révolution**

**Chapitre 2. Les auteurs dramatiques : du privilège de répertoire à son
abolition**

**Chapitre 3. Le public au spectacle et les manifestations : histoire de la
société française à travers le théâtre**

3^{ème} PARTIE

POLITISATION DES SPECTACLES, THÉÂTRALISATION DE LA POLITIQUE

**Chapitre 1. Police ou censure ? De la tranquillité nécessaire au bon déroulement
des représentations à la surveillance du contenu des œuvres : un
exemple concret de politisation des spectacles**

**Chapitre 2. Les politiques culturelles concernant les spectacles et leur complément,
la fête**

INTRODUCTION

« Tous les peuples de la terre ont des fêtes publiques et des spectacles ; toutes les nations policées ont des théâtres, qu'elles regardent à la fois comme des lieux de plaisir et d'instruction. »

A. L. Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre*, 1790.

A l'origine, notre étude devait se limiter à l'Opéra de Marseille, cas unique en France puisqu'il s'agit du premier Opéra décentralisé de province. Mais bien vite est apparue la nécessité de dépasser ce cas original pour replacer la vie et l'évolution de cette institution culturelle dans son contexte local et national.

Le juge sait bien que ce n'est pas le cas d'espèce qui fait la jurisprudence. Aussi est-il devenu impératif de connaître les « décisions de principe » en matière d'institutions lyriques et théâtrales afin de pouvoir établir une sorte de « jurisprudence des spectacles » et d'en dégager peut être les Principes Généraux fondamentaux.

L'objet de nos travaux est l'étude de la vie théâtrale et lyrique en Provence à partir de l'exemple de Marseille sur une période allant de 1685 à 1799.

Pour Max Fuchs, l'expression « vie théâtrale » désigne les aspects économiques, sociologiques et politiques de l'histoire du théâtre.

Dans ses travaux sur *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Martine de Rougemont reprend cette définition et y englobe aussi ce que les Anglo-saxons appellent *drama* et *theatre*, c'est à dire la littérature dramatique, l'esthétique théâtrale et les arts de la représentation.¹

Ainsi qu'elle l'exprime, l'ambition de son travail est « *de susciter des chercheurs nouveaux, et de les aider.* »²

Répondant à cet appel de poursuivre les travaux entrepris, quels seront alors les objectifs de notre étude ?

- D'abord il s'agit de suivre ces travaux de références et de les continuer tout en y ajoutant une approche personnelle et originale de la question du Théâtre et de

¹ DE ROUGEMONT, Martine, *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Editions Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 9

² *Ibid*, p. 11

l'Opéra. En effet, contrairement aux études littéraires, musicologiques ou historiques déjà menées sur le sujet, il s'agira de développer une approche juridique (histoire des institutions et des idées politiques) tout en ne négligeant pas l'aspect artistique.

- Par ailleurs, cette étude historique, juridique, politique et artistique des spectacles en France de 1685 à 1799 a aussi pour objet de mieux comprendre et appréhender les logiques qui s'exercent aujourd'hui sur les institutions culturelles françaises (notamment Théâtre et Opéra) : en retrouvant les racines, en retraçant les évolutions subies et les choix qui ont présidé au développement et au devenir de ces entreprises artistiques, le lecteur envisagera sous un angle nouveau ses connaissances concernant les spectacles actuels.

Le but de cette étude est donc multiple : il s'agira de continuer les travaux déjà entrepris tout en les complétant par un éclairage nouveau qui est celui de l'Histoire des Institutions et des Idées Politiques. Ceci dans l'intention de mieux comprendre, d'une part l'impact des racines historiques sur nos institutions artistiques actuelles et, d'autre part les logiques des politiques culturelles qui s'exercent aujourd'hui sur ces mêmes institutions.

« *Mais cet ambitieux projet ne suppose-t-il pas un nombre considérable d'enquêtes préliminaires sur toutes ou presque toutes les scènes de France ? Or il faut avouer que ces travaux d'approche sont encore bien imparfaits* ³ » car les études déjà effectuées sont précieuses mais fragmentaires, et demandent à être coordonnées et complétées. Bien que cette question fût posée en 1933 par Max Fuchs dans son ouvrage *La vie théâtrale en province au XVIIIème siècle*⁴, elle se pose encore aujourd'hui, et à peu de chose près, dans les mêmes termes. Il faut cependant reconnaître que depuis, quelques thèses ont été écrites sur le sujet, notamment sur l'Opéra de Marseille. Mais ces travaux restent rares.

La croyance selon laquelle, tout a déjà été dit, et que « *ce sont là trop minces bagatelles* » subsiste et il semble que les recherches de ce genre n'intéressent plus. Pourtant « *la matière est bien loin d'être épuisée* »⁵.

³ FUCHS, Max, *La vie théâtrale en province au XVIIIème siècle*, Librairie Droz, Paris, 1933, p. 9

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 12

Faut-il donc renoncer ?

Malgré les difficultés, malgré les objections qui pourraient être faites, Max Fuchs encourage les chercheurs à s'engager dans cette voie : « *il faudrait leur montrer [...] que leurs efforts serviront l'histoire générale du goût, des mœurs, de l'opinion, du passé spirituel du pays.* »⁶

Il s'agira donc de suivre bien humblement les voies de recherches ouvertes par Max Fuchs, extraordinairement complétées par Martine de Rougemont ou encore André Tissier et d'apporter notre modeste contribution en traitant, cette fois, le sujet sous un angle juridique et politique en plus des aspects historique et artistique.

Il existe, sur le plan local, deux thèses de référence en histoire et en musicologie :

- CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, 710 p.
- JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, 4 volumes, 16714 f.

Dans ces deux études, les auteures se sont chacune concentrées sur un lieu et une époque bien précis. Mais limiter l'étude de l'histoire du Théâtre et de l'Opéra à une seule ville de province et une seule époque, n'est-ce pas se condamner à ne voir que « *des épisodes sans lien entre eux [...] Parce que les résultats acquis sont vraiment trop fragmentaires et trop pauvres* »⁷ ?

Tout en nous inspirant de ces excellents travaux, et en partant de l'exemple de l'institution lyrique et théâtrale marseillaise, nous tenterons un travail de synthèse sur plusieurs villes de la région. En effet, même si notre étude se base en grande partie sur l'exemple de Marseille, il est apparu très vite essentiel de replacer les données d'archives collectées, dans leur contexte local et national.

Nécessairement, cela nous a poussé à chercher et à découvrir ce qui avait pu se passer dans les villes alentour comme Aix-en-Provence et Toulon. Cette constatation a aussi fait naître le désir de comparer la destinée de l'Opéra et du Théâtre à Marseille avec l'effervescence culturelle de la capitale. Ceci dans le but de montrer qu'un petit incident, pouvant être considéré comme un simple fait divers dans une ville, se renouvelle

⁶ *Ibid.*

⁷ FUCHS, Max, *Annales de l'université de Montpellier*, 1945, T. III, pp. 163 – 170.

ailleurs à la même époque, traduisant ainsi quelque chose de plus profond, comme un courant d'opinion, une politique culturelle, un fait de société.

Puisqu'il s'agit de s'attacher à montrer les similitudes ou, au contraire, les spécificités propres à l'histoire des spectacles à Marseille et, dans une plus large mesure, en Provence, nous ne citerons pas de manière exhaustive ni chronologique tous les événements qui se sont produits. Nous opérerons donc des choix en retenant les événements qui nous paraissent les plus importants dans la très volumineuse mais inégale masse documentaire qui était à notre disposition.

Malgré cette nécessaire sélection, nous avons, par ailleurs, choisi de traiter le plus de thèmes possibles (histoire des institutions culturelles, histoire de l'évolution des politiques culturelles et de la pensée artistique, architecture des salles de spectacles dans sa dimension urbanistique, évolution du statut des artistes, reconnaissance du droit d'auteur, police des spectacles, sociologie des publics, et même répertoires) afin de donner une vision la plus complète possible.

Pour chacun des thèmes traités, nous nous attacherons aux événements qui nous semblent les plus significatifs. Peut-être que les études suivantes confirmeront ou infirmeront ces choix, mais nous espérons que sera porté à notre crédit, la tentative de faire une synthèse des documents d'archives (Marseille, Aix-en-Provence, Toulon, et dans une moindre mesure Paris), ce qui à notre connaissance, n'a pas encore été réalisé. Comme l'explique Muriel Usandivaras dans sa thèse sur *Le théâtre de la Révolution française*⁸, le savoir sur la province en matière théâtrale est en voie de constitution. Il n'existe pas encore véritablement d'études globales et détaillées portant sur toute une région. Il est bien paru, dans les vingt dernières années, d'excellentes monographies locales⁹ mais il faut avouer qu'elles ne vont pas sans difficultés : « *lacunes et limites des travaux existants qui nécessitent ré-examen, sources non exploitées auparavant ou carrément mises de côté, correctifs idéologiques à apporter ainsi que le recours à des méthodes modernes, etc.*¹⁰ »

⁸ USANDIVARAS, Muriel, *Le théâtre de la Révolution française : Etude analytique, historique et sonocritique 1789-1799*, sous la direction de Michel Vovelle, Paris I, 1995, 2 volumes, pp. 175-176

⁹ Voir notamment, LAGRAVE, H., *La vie théâtrale à Bordeaux*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985 ; et RICHER, Jérôme, *Théâtre pouvoir et société : à Lyon sous la Révolution, 1789-1799*, sous la direction de Madeleine HAEHL, Lyon III, 1997.

¹⁰ LAGRAVE, H., *La vie théâtrale à Bordeaux*, 1985, cité par USANDIVARAS Muriel, *Le théâtre de la Révolution française*, *Op. cit.*, p. 175-176. Cette auteure cite également en référence, l'ouvrage de Max Fuchs qu'elle qualifie de « magistral » : « *le travail d'une équipe serait nécessaire pour le reprendre et le compléter.* »

Nous espérons également que le lecteur sera indulgent, car nous nous sommes lancée dans un travail de recherche qui demande au moins une dizaine d'années. Aussi, avons-nous taché de procéder avec la plus grande rigueur intellectuelle (notamment dans le dépouillement des archives), et avons fait pour le mieux, dans le temps qui nous était imparti. Nous espérons que cela donnera envie à d'autres de continuer ce qui a été entrepris.

Nos réflexions et nos analyses seront faites directement à partir des documents d'archives, mais nous choisissons aussi de faire confiance à des travaux de référence (Max Fuchs, Martine de Rougemont, Christiane Jeanselme, Jeanne Cheilan-Cambolin). Nous avons également décidé de retranscrire, telles quelles et de manière ponctuelle, certaines réflexions sur le théâtre et l'opéra provenant d'ouvrages des XVIII^e, XIX^e et début du XX^e, car ils sont les témoignages d'une certaine perception des spectacles à un moment donné, pendant une période historique déterminée.

En regroupant tous ces documents d'archives, toutes ces perceptions, tous ces témoignages des spectacles et des institutions artistiques à différentes époques, et en y ajoutant notre propre réflexion, peut-être pouvons-nous espérer approcher une certaine vérité à travers cette vision multiple.

Précisons maintenant quel peut être l'intérêt du sujet,

Pourquoi étudier L'institution théâtrale et lyrique et les spectacles en Provence ?

Martine De Rougemont explique que l'histoire du théâtre touche à presque tous les secteurs de l'histoire et que les barrières entre les genres historiques tombent une à une. Encore faut-il que l'historien du théâtre en fasse l'effort, effort considérable de recherche fondamentale et de formation pluridisciplinaire.¹¹

L'histoire des spectacles touche également à tous les domaines juridiques : droit des contrats (engagement des artistes), droit commercial (faillite et liquidation des entreprises de spectacles), droit d'auteur, politiques culturelles, police des spectacles, etc.

¹¹ DE ROUGEMONT, *op. cit.*, p. 13 « En ce qui concerne le XVIII^e siècle français, après avoir longtemps développé une chronique de la vie théâtrale plus ou moins liée à la chronique des événements politiques, et une analyse des thèmes politiques et sociaux du répertoire, on a enfin débouché sur l'étude du public, mais sans en tirer une logique du fait théâtral. Ni les « historiens », ni les historiens du théâtre n'ouvrent le dialogue. (...) Quand au fait que la vie théâtrale est régie par des impératifs économiques et par les systèmes de production successifs, on l'a négligé tout autant que le fait que l'entreprise théâtrale est un facteur de la vie économique du pays. »

Encore faut-il que l'historien du droit associe à son étude des institutions, sa connaissance des événements et des idées politiques tout en ayant l'audace de suivre parfois la démarche d'un théoricien du droit, osant la confrontation de disciplines en apparence éloignées, mais qui se mettent en lumière mutuellement pour révéler de nouvelles voies de recherches possibles.

Ce sujet est donc un carrefour où se rencontrent toutes les disciplines : histoire du droit et des institutions culturelles, histoire des idées politiques, droit de la propriété littéraire et artistique, musicologie, sociologie des publics, etc.

Par son essence même, ce thème demande une étude interdisciplinaire. Pour pouvoir être traité dans sa plénitude il requiert une double compétence : à la fois une connaissance du droit et des idées politiques mais aussi une connaissance des arts, du monde artistique.

C'est parce qu'un tel sujet permet toutes ces combinaisons, parce qu'il offre la possibilité de réunir en une même étude notre réflexion sur le droit et notre pratique des arts (musique, danse) et parce qu'il nous donne aussi l'occasion de mettre à l'épreuve certaines de nos théories¹² sur les liens existant entre le droit et les arts que nous avons choisi de l'étudier.

Cette démarche interdisciplinaire qui consiste à analyser les rapports entre le droit et les sciences sociales a fait l'objet de colloques et de travaux récents : *Droit et musique*¹³, *Droit et théâtre*¹⁴, *Droit et littérature*¹⁵.

Nous pouvons également citer les travaux de Marie-Bernadette Bruguière sur les liens entre le droit et les livrets d'opéra¹⁶ : « *Il est désormais bien connu, et nous l'avons maintes lois évoqué (...) que l'opéra est à la fois miroir et reflet des idées politiques*¹⁷ ».

Il faut reconnaître que l'étude de l'institution théâtrale et lyrique marseillaise est un sujet assez neuf. Il y a peu d'écrits sur la question. On peut citer la très sérieuse thèse

¹² Voir certains de nos articles parus sur cette question et notamment : « Lire la partition juridique », in *Interpréter et Traduire*, Actes du colloque international des 25 et 26 novembre 2005, Bruylant, Bruxelles, 2007, pp. 233-272.

Voir également « Droit, musique et Traduction : Quand le jurilinguiste est mélomane et que le droit devient musical », in *Traduire*, Revue n° 214, 2007, pp. 51-104.

À paraître chez Bruylant, « Variations musicales et juridiques sur le *faux* et le *juste* », 3èmes journées Euroméditerranéennes, les 13 et 14 novembre 2008.

¹³ *Droit et musique*, colloque faculté de droit 23 juin 2000, collection Isegoria dirigée par Marc Pena, Université de Droit d'Economie et des Sciences d'Aix-Marseille, PUAM, 2001.

¹⁴ *Droit et théâtre, journées nationales, 29 juin 2001*, tome VI, PUAM, 2003.

¹⁵ Voir notamment BIET, Christian, *Droit et littérature*, Honoré Champion, Paris, 2000.

¹⁶ Voir ses différentes études dans la série AFHIP des PUAM, vol. I à XII.

¹⁷ BRUGUIERE, M-B, « Le droit civil à l'opéra », in *Droit et musique*, colloque faculté de droit 23 juin 2000, *op. cit.*, p. 85.

en histoire de Jeanne Cheilan-Cambolin¹⁸ sur la vie musicale à Marseille de 1685-1739 et quelques articles, voire deux ouvrages (Segond¹⁹ et Harris²⁰). Mais il n'y a pas eu, à proprement parler, d'approche juridique sur ce sujet précis.

D'une manière plus générale, les études d'institutions culturelles sous l'angle de l'Histoire du Droit et des Idées Politiques sont plutôt rares. Jusqu'à présent ce sont surtout des thèses de musicologues, de gens de lettres, d'historiens qui traitent de ce sujet. Des archivistes, des critiques littéraires et des amateurs de théâtre se sont également intéressés à la question et ont dressé des inventaires, établi des répertoires, etc. Mais il n'existe pas, à notre connaissance, de travaux de thèse qui étudient l'institution artistique marseillaise sous l'angle de l'histoire du droit, des politiques culturelles et de la législation théâtrale et lyrique.

Il s'agira donc d'adopter un nouveau point de vue scientifique et notre objectif sera d'analyser l'institution théâtrale et lyrique marseillaise en adoptant une approche juridico-historique inédite, tout en intégrant les dimensions interdisciplinaires (musicologique, sociologique) que requiert une telle étude.

Quel est l'intérêt d'une telle étude et que peut-elle apporter de plus par rapport aux travaux déjà réalisés ?

Pourquoi s'intéresser à l'institution théâtrale et lyrique en Provence et plus particulièrement à l'Opéra de Marseille de 1685 à 1799 ?

La création de l'institution lyrique marseillaise est un cas extrêmement intéressant puisqu'il s'agit du premier opéra décentralisé de province.

Concernant les recherches existantes, Martine de Rougemont résume ainsi l'état d'avancement des travaux sur la question : « *Les études sur le théâtre en France au XVIIIème siècle se distribuent en amont et en aval de la date de 1933.* ²¹ »

¹⁸ CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIe siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, 710 p.

¹⁹ SEGOND, André, *l'Opéra de Marseille 1787 - 1987*, Éditions Jeanne Laffitte, 1987, 173 p.

²⁰ En réalité, l'ouvrage de Claude HARRIS a été édité à partir d'un travail de thèse dont la qualité est très relative. Cf, HARRIS, Claude, *Histoire de l'Opéra de Marseille*, thèse sous la direction d'André Bourde, Aix-Marseille I, 1984, 567 p.

²¹ DE ROUGEMONT, Martine, *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion Slatkine, Paris, Genève, 1988, p. 280.

Avant cette année, les ouvrages existants sont généralement des « *monographies souvent excentriques et toujours fragmentaires, une accumulation de notes qui citent en quelques pages des documents en vrac et sans citer de références. (...) derrière leurs titres prometteurs, l'historien du théâtre ne trouve pas ce qu'il cherche, mais des anecdotes décousues, ou pire, le sentiment qu'une source ancienne a été travestie irrémédiablement.* ²² »

L'ouvrage de Max Fuchs fait date, car il est le premier à rassembler des documents épars pour le XVIII^{ème} siècle (1715-1790) et pour toutes les provinces. Le premier, il dégage de ces innombrables détails quelques lignes générales.²³

C'est cette démarche que nous souhaitons suivre en exposant à notre tour quels sont, selon nous, les grands axes directeurs qui régissent l'entreprise théâtrale et lyrique.

Au delà, il s'agira d'approfondir cette approche, en montrant aussi :

- comment les spectacles de province connaissent leur propre évolution par rapport à ceux de la capitale
- quelles sont les transformations juridiques, politiques et artistiques que connaîtra l'institution lyrique et théâtrale à travers deux régimes politiques différents (Ancien Régime et Révolution)

Tentons maintenant de situer le sujet dans le temps et l'espace, et de définir son genre.

Notre étude ne portera pas seulement sur l'Opéra-Théâtre de Marseille. Il s'agira de replacer l'analyse de cette institution artistique dans son contexte local (par rapport à Aix-en-Provence et Toulon) mais aussi national (par rapport à Paris)

Pourquoi élargir notre recherche à la Provence et à Paris²⁴ ?

²² *Ibid*, pp. 280-281

²³ *Ibid*, p. 281

²⁴ Pour une étude de l'axe Paris - province, et une analyse de la perception de l'espace national, notamment durant la Révolution française voir : OZOUF, Mona, *L'école de la France. Essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement*, Gallimard, Paris, 1984, pp. 27 – 52.
Voir également LECLÈRE, Adrien, *Les sections de Marseille aux sections de Paris*, Impr. Rochebrun et Mazet, Paris, 179 ?, 7 p.
Voir aussi FOURNEL, Victor, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, nouvelle édition revue corrigée et très augmentée, Garnier Frères, Paris, 1878, pp. 116-129.

Pour deux raisons :

1. Au cours nos travaux de recherche, très vite sont survenues des questions générales qui dépassaient le strict cadre de Marseille, et qui demandaient, pour être véritablement comprises et analysées, à être replacées à la fois dans leur contexte local mais également dans une perspective prenant en compte ce qui se passait sur le plan des arts à Paris. Est-ce que la vie artistique marseillaise allait se calquer sur celle de la capitale ?

Si certaines œuvres parisiennes incontournables sont représentées en Provence et si quelques artistes de la capitale viennent faire des tournées triomphales à Marseille, la ville phocéenne a cependant sa propre programmation artistique : le répertoire est varié, les spectacles changent tous les jours et leurs auteurs sont, pour la plupart, de la région.

Il semble que ces spécificités et ses distinctions entre Marseille, et d'une manière plus générale, entre la province et Paris s'accroissent pendant la période révolutionnaire. La résistance artistique devient alors un acte politique : le fait de programmer sur la scène marseillaise une œuvre interdite à Paris (*L'Ami des Loix* de Laya) en est un bel exemple.

Comme l'explique Mona Ozouf, la France a une difficulté particulière à penser les différences régionales. Cette problématique « *est encore aggravée par la liaison nouée sous la Révolution entre la nation française et les valeurs universelles ; les particularités apparaissent dès lors non seulement comme des entraves à l'esprit national, mais comme des obstacles à la constitution d'un homme universel et générique.*²⁵ » On comprend mieux alors les mesures prises contre Marseille lorsqu'elle s'est déclarée en insurrection contre la Convention ou encore contre Toulon lorsqu'elle s'est livrée aux Anglais. Ce sont ces particularités régionales historiques et artistiques que nous aimerions dégager dans cette étude en montrant comment les institutions culturelles ont pu résister aux institutions politiques et en montrant également comment le rapport de force entre les deux entités a pu s'initier et ensuite s'inverser : le politique utilisant l'artistique et inversement.

²⁵ OZOUF, Mona, *L'École de la France, Op. cit.*, p. 27

2. Par ailleurs il est très vite apparu que la capitale et les artistes provençaux entretenaient des liens étroits : de « *grandes figures, une fois leur formation achevée, se sont empressées de quitter une ville incapable de leur assurer une existence décente, pour aller faire ailleurs une carrière susceptible de les conduire jusqu'à la capitale, lieu de consécration suprême. L'exemple de Campra qui, au fâche de sa gloire est revenu en Provence comme simple directeur de troupes d'opéra, mais a dû finalement renoncer, faute de moyens, à vivre dans sa province natale, montre, de la part des compositeurs de talent, non un désir, mais une nécessité de s'expatrier.*²⁶ »

Le cas de ces « célébrités », formées en Provence ou issues du midi, et qui s'exilent à Paris, crée nécessairement des liens entre les spectacles parisiens et provençaux qui doivent être explorés. Parfois on pourra ressentir l'influence et la mode de la capitale investir les spectacles de province. À d'autres moments, en revanche, les salles marseillaise, aixoise et toulonnaise se feront un devoir de résister et affirmeront leur différence. Bien souvent, derrière ces attitudes, il y a en réalité des prises de positions politiques. L'Opéra et le Théâtre deviennent alors des tribunes où les opinions s'expriment.

À l'instar de Christiane Jeanselme, qui a écrit une très intéressante thèse sur *250 ans de vie musicale à Aix-en-Provence*, nous espérons que nos travaux montreront, d'une manière inédite, une réalité provinciale et que ces recherches dépasseront le cadre strictement régional pour contribuer à une meilleure connaissance des spectacles en France.

Quelle sera la période étudiée ?

L'objectif est d'étudier simultanément et de manière comparative deux grandes périodes historiques : L'Ancien Régime et la Révolution.

La « confrontation » de ces deux périodes très différentes, tant sur le plan du régime politique que sur celui des règles juridiques qui s'imposent aux institutions artistiques,

²⁶ JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, 4 volumes, 16714 f.

permettra l'interprétation de faits qui, pris isolément auraient pu sembler insignifiants alors qu'ils sont décisifs. D'ailleurs, certaines des constatations issues de cette démarche seront pour le moins inattendues : non seulement ces deux époques se mettent en lumière mutuellement mais il apparaîtra, au cours des développements que, pour certaines questions, la période révolutionnaire n'apporte aucune évolution par rapport au régime précédent, comme si rien n'avait changé. Parfois même, les solutions juridiques et politiques adoptées par les révolutionnaires seront plus contraignantes, plus sévères que celles en vigueur durant l'Ancien Régime (pour la censure notamment).

Plus spécifiquement, pour ce qui est de la période révolutionnaire, il existe très peu, voire pas d'étude approfondie sur l'Opéra de Marseille pendant cette époque et ceci pour plusieurs raisons :

D'abord parce que les sources sont dispersées et que leur volume est inégal. En effet, pour certaines années il n'y a que peu d'archives en raison des événements très mouvementés qui se sont produits (1793 – 1794). Cependant la masse documentaire est suffisamment importante pour faire l'objet d'une étude. D'ailleurs la rareté des études sur le théâtre à Marseille pendant la Révolution rend l'analyse de ces archives d'autant plus intéressante (on peut citer deux ou trois auteurs, tout au plus, qui se sont intéressés à cette période : Paul Moulin, Léandre Moreau et J. Parès mais leurs ouvrages ne dépassent pas une quarantaine de pages...)

Par ailleurs, cette période est certainement une des plus difficiles à étudier, « *tant est grand l'enchevêtrement des faits dans un monde nouveau qui bouge sans cesse et s'affirme de jour en jour.* »²⁷ Il est donc essentiel d'avoir une bonne connaissance de la période historiquement et institutionnellement afin de livrer une interprétation correcte des documents d'archives et d'être à même de tirer toutes les conséquences des informations contenues dans ces précieux témoignages de l'époque révolutionnaire.

Quel sera le genre étudié ? Théâtre, Opéra, Fêtes, Spectacles ?

²⁷ TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution 1789 - 1792*, librairie Droz, Genève, 1992, p. 9.

L'ambiguïté peut être créée par la polysémie des termes employés. Ainsi, le terme « opéra » peut désigner trois réalités différentes²⁸ :

- C'est un genre musical, un poème dramatique mis en musique, et plus particulièrement, un grand poème lyrique composé de récitatifs, de chants et de danses, sans discours ou dialogue parlé²⁹.
- C'est aussi la troupe d'artistes qui joue l'œuvre
- C'est encore le bâtiment où sont données les représentations, où spectateurs et artistes se rencontrent
- C'est enfin l'institution artistique, l'entreprise gérée par un directeur et qui doit respecter des règles juridiques bien précises et qui fait l'objet de politiques culturelles.

Il s'agira ici d'étudier d'abord l'institution théâtrale et lyrique et non un genre en particulier³⁰.

Dans notre étude il sera donc question à la fois de théâtre et d'opéra. Cela s'explique par le fait que c'est l'institution qui est étudiée (approche juridique) et non pas le genre pour lui-même. En effet, sur la scène de l'Opéra de Marseille (aussi appelé Grand Théâtre) les deux genres, lyrique et dramatique, sont représentés et coexistent.

Comme l'explique Jeanne Cheilan-Cambolin, faut-il « *passer sous silence ces périodes parfois très longues, où Marseille n'a pas d'opéra ? Notre démarche aurait été très incomplète sans l'énoncé des compensations que l'on offre alors au public. Aussi avons-nous dû élargir notre notion primitive d'“opéra” jusqu'à celle de “théâtre” : lorsque la salle est déserte, nous verrons quelles troupes de comédiens viennent s'y installer, quelle part ils font à la musique dans leur répertoire, et comment on les accueille.*³¹ »

D'ailleurs n'utilise-t-on pas l'expression « Théâtre de l'Opéra » ou encore « Théâtre lyrique » pour désigner parfois l'Opéra de Paris ?

Mis à part le cas de Paris où il existe deux institutions distinctes pour les deux genres différents (d'un côté l'Académie Royale de Musique et de l'autre la Comédie française), dans la plupart des villes françaises une seule salle de spectacle accueille à la fois l'opéra, le théâtre et bien d'autres genres. Les artistes sont alors amenés à se produire

²⁸ Le même raisonnement peut s'appliquer pour la définition du terme « théâtre ».

²⁹ Définition du *Littre* édition 2007.

³⁰ La question du genre apparaîtra et sera traitée au cours de certains développements, notamment ceux concernant le répertoire.

³¹ CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 35.

dans des ouvrages de toutes sortes, et font appel à leur polyvalence pour représenter dans une seule et même salle de spectacles : tragédie, comédie, drame, mélodrame, vaudeville, œuvres lyriques. Étant donné que les artistes et entrepreneurs de spectacles étaient exercés à passer d'un genre à l'autre, il nous semble tout à fait cohérent et même souhaitable, de ne pas nous arrêter à la seule étude du genre opéra, et d'englober également dans notre analyse le théâtre. D'autres genres, même, pourront venir compléter et éclairer nos propos de manière ponctuelle lorsque cela sera nécessaire³². Nous verrons alors qu'un genre pourra être plus présent qu'un autre en fonction de circonstances historiques.

Ainsi, pendant la période révolutionnaire, le théâtre est plus présent que l'opéra car le premier a l'avantage de mieux répondre aux politiques culturelles instaurées pendant la Terreur : écrire et monter une pièce de théâtre patriotique est en effet plus rapide et plus simple que de monter un opéra. Ces contingences expliquent en grande partie la prépondérance du théâtre durant cette période. C'est la raison pour laquelle ce genre occupera une place plus importante dans les développements concernant la période révolutionnaire.

Quelles ont été les difficultés rencontrées ?

La principale difficulté a concerné la recherche dans les fonds d'archives puis l'interprétation des documents.

En effet, il n'existe pas un fond unique, un carton étiqueté « spectacles » où tous les documents seraient réunis³³. Bien au contraire, il faut parcourir les différentes séries (Justice, Police, Instruction, Délibérations, Minutiers, etc.) afin d'arriver à retracer l'histoire de l'institution lyrique et théâtrale en Provence. Parfois certains documents sont à rechercher aux Archives Départementales et non plus aux Archives Municipales. D'autres fois, le document tant recherché a semble-t-il disparu, n'a pas la bonne cote ou alors se trouve au dépôt d'Aix et non à celui de Marseille³⁴. Par bien des aspects, ce travail de recherche ressemblait à celui d'une enquête³⁵. Mais quelle joie n'éprouve-t-on

³² Il sera question des fêtes dans la III^e partie car elles entretiennent des liens évidents avec l'opéra et le théâtre en tant que genres mais aussi en tant qu'institutions.

³³ En réalité cela existe mais pour les documents datés du XIX^e siècle, ce qui n'est pas la période que nous avons choisie.

³⁴ Les Archives Départementales des Bouches du Rhône ont un dépôt à Marseille et un autre à Aix en Provence.

³⁵ Il faut ajouter que la maîtrise de l'outil informatique est indispensable si l'on veut préparer correctement ses journées de recherche. La consultation des catalogues en ligne et la possibilité de

pas lorsque l'on redécouvre un précieux document que d'autres chercheurs avaient déclaré perdu ! L'obligation matérielle de devoir parcourir les différentes séries nous a permis d'avoir une vision panoramique : nous avons ainsi pu replacer l'institution lyrique et théâtrale dans son contexte social, et déterminer l'influence qu'elle avait pu avoir dans les prises de décisions.

Nous avons fait le choix de faire un sondage très poussé des divers fonds afin de collecter un maximum de documents sur les spectacles en Provence, nous laissant la possibilité de décider par la suite ce que nous garderions.

In fine, nos travaux se basent en presque totalité sur des documents d'archives (à 80%). Nous avons le souci d'élaborer notre étude et nos théories directement à partir des documents sources afin d'éviter le plus possible de passer par le « filtre interprétatif » d'autres auteurs ³⁶.

Une autre difficulté, et pas des moindres, a été de faire un travail de synthèse à partir de tous ces documents, et de voir les liens entre eux afin d'en dégager des principes généraux. Il a donc fallu faire un choix concernant la présentation des informations que nous avons collectées : nous avons donc décidé de nous détacher du plan chronologique adopté par la plupart des thèses sur le sujet et nous avons choisi de présenter les dynamiques juridiques, politiques et artistiques qui président au fonctionnement et à l'évolution des institutions artistiques en Provence. La démarche se veut analytique et synthétique ce qui la rend doublement difficile et aussi très délicate. Il fallait donc dégager un fil conducteur qui permettrait de rendre compte de la complexité du sujet et qui servirait de base solide à la construction du plan.

Notre fil conducteur est une sorte de palindrome qu'il faut lire dans les deux sens Il s'agira d'étudier :

réserver un document en ligne fait gagner un temps précieux, notamment lorsqu'il s'agit des Archives Nationales.

³⁶ La période couverte par notre étude est vaste et nous avons dû nous adapter à autant d'écritures et de styles que de documents d'archives différents. Sans compter l'évolution de la langue française : celle utilisée au XVI^e siècle est sans commune mesure avec le langage employé par les révolutionnaires. Le souci était double : d'abord déchiffrer correctement les documents, puis les interpréter exactement, en fonction de leur contexte, une expression ou un mot ayant pu prendre un sens nouveau ou supplémentaire au fil des décennies. La notion de comédiens ou d'artiste a ainsi considérablement évolué que ce soit sur le plan juridique ou sur le plan de la considération sociale (les deux étant intimement liés.)

- D'un côté, l'Opéra et le Théâtre dans leurs rapports avec le droit et le pouvoir politique.
- De l'autre, le pouvoir politique et le droit dans leurs relations avec l'institution théâtrale et lyrique.

Reste l'élément tiers qui viendra perturber ces relations en faisant pencher la balance d'un côté ou de l'autre : LE PUBLIC

En fonction de ces données, quel plan adopter ?

Nous l'avons déjà dit, le théâtre et l'opéra sont des genres et des lieux privilégiés où se rencontrent toutes les disciplines (histoire, droit, idées politiques, sociologie, littérature, musique, danse etc.)

Ils sont donc riches d'enseignements, mais cela rend leur étude d'autant plus délicate. Comment rendre compte de la variété et de la complexité des problématiques qui se posent et comment traiter de la totalité de celles-ci dans leur globalité, tout en respectant une démarche cohérente et en évitant les juxtapositions, voire les répétitions ?

Le programme est vaste et le travail se veut analytique mais pas superficiel. Aussi faudra-t-il opérer des choix notamment au niveau des subdivisions en parties, chapitres et sections.

Nous aurions pu choisir de présenter nos travaux sous la forme d'une étude chronologique certes plus aisée mais qui ne rend pas compte de l'évolution des grandes questions juridiques concernant le Théâtre et l'Opéra de l'Ancien Régime à la fin de la Révolution (statut de l'artiste, droit d'auteur, régime juridique d'autorisation des spectacles etc.)

Le but de notre étude et de notre analyse est de rendre compte :

- D'une part des principes généraux de fonctionnement des institutions artistiques et notamment pour l'Opéra-Théâtre de Marseille
- D'autre part des évolutions (qu'il s'agisse de progrès ou de retours en arrière) qui se sont produites d'une période historique à l'autre, c'est-à-dire de l'Ancien Régime à la fin de la Révolution.

Enfin nous espérons que cette étude juridique, historique, politique et artistique des institutions culturelles en Provence et l'analyse de leurs relations avec le pouvoir

politique et les institutions de la capitale permettra de mieux comprendre les institutions culturelles qui sont les nôtres aujourd'hui : elles sont riches d'un héritage historique qui les a marquées.

Pour permettre et faciliter le repérage spatio-temporel des événements importants concernant l'institution lyrique et théâtrale nous avons choisi de placer en fin d'introduction un tableau chronologique indiquant les principales évolutions législatives et changement juridiques et politiques importants. Ainsi le lecteur pourra-t-il avoir une vision d'ensemble de la matière tant sur le plan national (Paris) que local (Marseille) pour la période choisie (1685 – 1799). Cela lui permettra de se concentrer ensuite sur une étude de thèmes transversaux qui engendre des problématiques plus riches et une analyse à la fois plus approfondie et plus synthétique qu'une simple étude chronologique.

La logique de présentation respectera la logique des questions qui se posent à un entrepreneur de spectacles qui souhaite commencer une activité artistique lucrative. Nous verrons alors quels sont les problèmes juridiques et politiques auxquels il se trouve confronté et quelles sont les solutions adoptées. Nous pourrons alors étudier comment ces réponses diffèrent suivant que l'entrepreneur exerce son activité sous l'Ancien Régime ou pendant la Révolution.

Le premier défi que l'entrepreneur devra résoudre est celui de l'obtention d'une autorisation pour exercer son activité artistique. Il devra également trouver un financement et un lieu de représentation. (PREMIÈRE PARTIE)

Une fois les démarches administratives accomplies, la salle louée et les fonds de départ investis, encore faut-il que l'entrepreneur fasse vivre son entreprise en engageant des artistes, en jouant des auteurs et en séduisant un public (DEUXIÈME PARTIE)

Enfin lorsque l'entreprise lyrique ou théâtrale semble fonctionner à peu près, il reste à explorer la délicate question des relations entre l'entrepreneur et le pouvoir politique (qu'il s'agisse des autorités locales ou du pouvoir étatique) Qui des deux instrumentalise l'autre ? (TROISIÈME PARTIE)

Ce plan en trois parties reflète les trois visages de l'institution théâtrale et lyrique :

- d'abord l'aspect administratif et financier de l'entreprise théâtrale (régime du privilège ou de la liberté des théâtres, régime d'exploitation de l'entreprise sous forme de société ou de régie)
- ensuite la dimension contractuelle et artistique (le statut des artistes, les contrats d'engagement, le droit d'auteur, le choix du répertoire)
- enfin la question des politiques culturelles et du maintien de l'ordre (la fonction du théâtre, la censure, la police des spectacles, les fêtes révolutionnaires comme complément aux politiques théâtrales)

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'axe essentiel de notre réflexion est la question des rapports entre l'institution théâtrale ou lyrique et le droit ou le pouvoir politique.

THÉÂTRE/OPÉRA ⇔ DROIT/POUVOIR POLITIQUE

L'on pourrait croire que les relations sont de type binaire :

- d'un côté l'entrepreneur de spectacles et les artistes (comédiens, chanteurs, danseurs, auteurs) ;
- de l'autre la législation, les obligations contractuelles et le pouvoir politique.

Mais il existe un troisième acteur dont le rôle est capital : il s'agit du public. Un spectacle, une pièce de théâtre ne vit réellement que devant un public et incarnée par des acteurs présents. C'est donc dans le public qu'il faudra chercher les sources de la vie théâtrale³⁷. Ce qui est vrai pour le théâtre l'est également pour l'opéra et les fêtes. Le public est au centre des problématiques concernant les spectacles c'est pourquoi il sera un fil conducteur tout au long de notre étude. En effet, le public intervient à tous les niveaux et bien souvent c'est lui qui fait pencher la balance dans les relations entre l'entrepreneur de spectacles et le pouvoir politique.

Ainsi, au premier niveau de l'exploitation, c'est du public que dépend en grande partie la viabilité de l'entreprise théâtrale ou lyrique car sans sa présence au spectacle et sans sa participation financière par l'achat de billets l'exploitation théâtrale ou lyrique n'a plus de raison d'être. (1^{ère} Partie)

³⁷ DE ROUGEMONT, *op. cit.*, p. 11

Pour ce qui est de l'aspect artistique, c'est le public qui bien souvent dicte ses choix. Il réclame certains acteurs, n'hésite pas à exprimer son mécontentement à exiger la représentation d'une œuvre ou encore à demander la démission d'un artiste ou même du directeur ! Le public devient alors un miroir et son comportement au spectacle est révélateur de l'état d'une société. (2^{ème} Partie)

Enfin c'est encore le public qui fera échouer la plupart des politiques culturelles par sa non participation. Cette forme de résistance passive vis-à-vis de la volonté de faire du théâtre un instrument d'éducation et de patriotisme conduira à un échec total des mesures de l'An II. (3^{ème} Partie)

Comme le rôle du public est constant et qu'il intervient à chaque étape, nous choisirons, non pas de lui consacrer un chapitre à part mais de montrer comment ce facteur intervient à chaque phase. Cette question sera donc traitée tout au long des différents développements de notre étude.

Notice Historique sur l'origine et le développement des spectacles : Histoire des spectacles avant 1685 :

Avant de commencer la 1ère Partie de notre étude, il semble important de rappeler brièvement dans quelles circonstances l'Opéra et le Théâtre ont pu naître et se développer en France.

« Tout se lie, tout s'enchaîne dans les annales de l'art, comme dans la vie des nations³⁸ »

Nos institutions actuelles sont le produit d'une Histoire et *« on ne peut pénétrer l'esprit d'un système juridique sans en rechercher les origines et en étudier les grandes phases de développement. »³⁹* De même, l'histoire des spectacles, celle du théâtre et de l'opéra sont peu compréhensibles si on les détache de leurs racines et notamment du théâtre antique.

³⁸ CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Librairie Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1873, p. 6

³⁹ HILAIRE, Jean, *Histoire du droit. Introduction historique au droit et Histoire des institutions publiques*, 11e édition, Dalloz, 2007, p. 43.

Le théâtre grec contient en germes tous les éléments d'art qui se développeront ensuite séparément en genres distincts : il réunit « *non seulement les principes de la tragédie et de la comédie proprement dites, mais encore les germes de la comédie et de la tragédie lyriques, c'est-à-dire de nos "opéras", et ceux mêmes de la danse expressive et de la pantomime, c'est-à-dire de nos "ballets"*.⁴⁰ »

Ces affirmations pertinentes justifient que l'on puisse traiter simultanément, tout au long de cette étude, les deux genres que sont l'opéra et le théâtre car même s'ils ont connu des évolutions qui leurs sont propres, ils ont gardé des liens très étroits dus à leur origine commune.⁴¹

Le but de cette démarche est aussi de mettre en lumière les racines de nos politiques culturelles actuelles et de nos institutions artistiques. Cela justifie alors que nous nous arrêtions quelques instants sur les origines des représentations dramatiques et scéniques. Ce rapide aperçu de l'histoire des spectacles mettra en évidence les liens étroits qui se sont développés entre le pouvoir politique et les arts de la scène ; entre le juridique et les représentations scéniques, depuis l'Antiquité.

Nous verrons d'ailleurs que bien des solutions juridiques et politiques trouvées et appliquées par les Anciens vis-à-vis des spectacles ont été reprises durant l'Ancien Régime puis pendant la Révolution ; ceci, « *Sans doute à cause du caractère permanent des alternatives qui se posent aux juristes, comme d'ailleurs aux politiques (...)*

*Sur bien des points, un Grec ou un Romain de l'Antiquité ne raisonnait pas autrement que nous.*⁴² »

Le théâtre est un art politique, et son histoire est forcément une histoire *politique*.⁴³

Dans les civilisations comme la Grèce antique, le monde romain christianisé ou encore le monde médiéval, la religion est une affaire politique concernant tous les membres de

⁴⁰ Pour affirmer cela, l'auteur se réfère notamment au système dramatique d'Eschyle, extrêmement complexe. Celui-ci contenait déjà les éléments de plusieurs arts qui allaient se développer peu à peu séparément. Voir MAGNIN, Charles, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne, ou histoire du génie dramatique depuis le I^{er} jusqu'au XVI^e siècle*, A. Eudes, Paris, 1868, p. 330.

⁴¹ Même si le théâtre et l'opéra ont connu une évolution distincte, nous avons justifié plus haut ce choix de les traiter ensemble. Voir supra pp. 11-12.

⁴² LECA, Antoine, *La Genèse du droit. Essai d'introduction historique au droit*, troisième édition, Librairie de l'Université d'Aix-en-Provence, PUAM, 2002, p. 15.

⁴³ BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen de l'Antiquité au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2005, p. 9.

la communauté. C'est donc la religion qui organise les spectacles et qui est au centre de ses préoccupations.

Bien plus, il semble que le théâtre interroge *le* politique : « Déjà, chez les Grecs, comédie et tragédie étaient des drames *politiques* dans la mesure où la première pratiquait la dérision de la politique contemporaine et où la seconde faisait revivre aux spectateurs l'Histoire des origines de leur Cité, en interrogeant régulièrement le Pouvoir des princes et des dieux et la liberté de décision des hommes pris dans des contraintes dont les enjeux leur sont supérieurs, parfois même inconnus. »⁴⁴

Le théâtre grec est né du culte⁴⁵. Il est un art total en même temps qu'une véritable institution publique.⁴⁶ À Athènes, en particulier, « le spectacle fut toujours considéré comme un acte du culte, un hommage à Dionysos, à tel point que tout délit commis pendant une représentation prenait la gravité d'un sacrilège, et était puni comme tel. »⁴⁷ D'ailleurs l'activité commerciale et judiciaire cessait durant ces journées de spectacles. Les journées théâtrales sont fixées longtemps à l'avance et y participer est un devoir à la fois civique et religieux⁴⁸, ce qui n'empêche pas ces journées d'être des moments particulièrement festifs, en même temps que des concours de théâtre. La représentation dramatique est une manifestation solennelle, une cérémonie religieuse officielle présidée par le prêtre de Dionysos⁴⁹, qui siège au premier rang ; toute la cité doit y prendre part.

⁴⁴ BISMUTH, *Op. cit.*, p. 10. Pour illustrer cette affirmation, on peut citer à titre d'exemple les « drames *politiques* » suivants :

- *Antigone* de Sophocle, où se pose la question des rapports entre le droit naturel et le droit positif,
- *Les Guêpes* d'Aristophane où sont sévèrement critiquées les dérives ayant rendu la fonction de juger très lucrative.

⁴⁵ Il faut savoir que tous les spectacles des Anciens étaient divisés en jeux de théâtre (tragédie, comédie) et en jeux gymniques. Tous ces jeux passèrent de la Grèce au monde romain et la distinction entre les jeux de théâtre et les jeux du cirque (*scenici et circenses*) fut gardée.

Voir, LA MARE, Nicolas (de), *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 434.

⁴⁶ REY, Frédéric, *Les pouvoirs publics et le théâtre en Europe*, Thèse pour le doctorat en droit, sous la direction de Jean-Marie PONTIER, Aix – Marseille III, 2003, p. 30.

⁴⁷ NAVARRE, Octave, *Dionysos : Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Klincksieck, Paris, 1895.

⁴⁸ BISMUTH, *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Les représentations ont lieu seulement aux fêtes de Dionysos, aux Lénéennes ou fêtes du pressoir, aux petites Dionysies ou Dionysies rustiques, aux grandes Dionysies ou Dionysies urbaines. Le théâtre est une dépendance du sanctuaire, l'autel du dieu s'y dresse. Voir JARDE, A., *La Grèce antique et la vie grecque*, Librairie Delagrave, 1996, p. 157.

En tant qu'institution sociale, civique et religieuse les spectacles sont naturellement organisés par les autorités publiques de la cité⁵⁰ qui assument aussi la construction des édifices accueillant des représentations.⁵¹

« *Qu'il s'agisse de son organisation, qui est calquée sur les procédures démocratiques, qu'il s'agisse du contenu des représentations, qui met souvent en scène les grands questionnements de la société, le théâtre grec semble tracer les grandes lignes des rapports qui se sont institués entre les pouvoirs publics et le théâtre.* »⁵²

Le théâtre latin⁵³ est différent du théâtre grec, tout d'abord parce qu'il n'a pas la même dimension religieuse et sacrée que lui. Bien au contraire, la fonction première du théâtre romain est de divertir, de détourner l'attention du spectateur par un déploiement de moyens fastueux et impressionnants. Dans cette société, la politique est spectacle : « *Qu'il s'agisse du défilé militaire célébrant les triomphes, des parures et des vêtements par lesquels se distinguent les fonctions politiques : à Rome, il existe peu de différences formelles entre le cérémonial de la représentation théâtrale et celui de la vie publique.* »⁵⁴

Dans les théâtres latins, le pouvoir ne se contente pas d'organiser des spectacles, il se donne lui-même en spectacle, car le spectacle est la preuve de son existence et de sa puissance. Le théâtre romain est un des signes visibles de la toute-puissance de l'État romain. Les citoyens romains sont les bénéficiaires passifs et reconnaissants de la puissance et des largesses de l'État, dont la fonction est de leur offrir *panem et circenses*⁵⁵.

⁵⁰ Ainsi, c'est un an à l'avance, que l'assemblée composée de l'ensemble des citoyens (*Ecclésia*) se réunit et désigne l'archonte, qui est le magistrat chargé de l'organisation générale de festivités. C'est à lui que revient la charge de sélectionner les poètes qui ont demandé à prendre part au concours dramatique. Il est aussi responsable de la police du théâtre, qu'il exerce par l'intermédiaire des *rhabdouques* (« porteurs de baguette »). Il s'occupe également du règlement des litiges entre les participants. Voir REY, Frédéric, *Les pouvoirs publics et le théâtre en Europe*, *Op. cit.*, pp. 31-32.

⁵¹ MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le Livre de Poche, Coll. Référence, 2001, p. 208.

⁵² REY, Frédéric, *Op. cit.*, p. 33.

⁵³ Les premières formes de spectacles en Italie sont des jeux : les *ludi scaeni*. Ces derniers auraient débuté à Rome et leur institution daterait de 364 av. JC. Les musiciens et danseurs venus d'Étrurie, avaient pour mission d'apaiser le courroux des dieux. Mais bientôt ces spectacles allaient être remplacés par la tragédie et la comédie que les romains ont empruntées directement aux Grecs. Voir TITE-LIVE, *Histoire romaine*, Livre VII, II, 1-3, Paris, Flammarion, 1996, pp. 119-122.

⁵⁴ BISMUTH, *Op. cit.*, p. 54.

⁵⁵ *Ibid.*

Bien plus, le théâtre devient un des seuls lieux où les citoyens peuvent rencontrer l'Empereur. En effet, sa présence est intégrée dans la mise en scène théâtrale et parfois même, le dépositaire du pouvoir monte en personne sur scène.⁵⁶

Ainsi, le théâtre latin est autant lié aux institutions politiques et administratives, qu'aux personnes publiques⁵⁷. C'est une activité largement prise en charge par le pouvoir qui s'en sert comme d'un instrument de pacification sociale. Il est aussi un moyen pour les personnes qui désirent s'élever dans la hiérarchie politique, d'offrir aux citoyens du « grand spectacle », garantie de leur popularité.⁵⁸

Lorsque l'Église chrétienne imprégna l'Empire romain au point que les empereurs romains eux-mêmes s'y rallièrent⁵⁹, le théâtre latin fut sévèrement condamné.

Il faut dire que le christianisme s'accommodait mal de ces divertissements où le paganisme régnait en maître, où les désordres étaient fréquents, et les jeux cruels, voire sanglants. En effet, sous l'Empire, la mort théâtrale n'est plus mimée, au contraire sa représentation véridique est devenue une nécessité spectaculaire : l'acteur jouant *Hercule furieux* sera choisi parmi les condamnés à mort afin qu'il brûle réellement sur son bûcher ; celui qui sera, pendant l'espace de la représentation, Prométhée sur son rocher sera destiné de même à se faire dévorer réellement par un ours, à défaut d'aigle.⁶⁰

Dans son *Traité de la Police*⁶¹, Nicolas de La Mare mentionne les mesures prises, dès le IIIe siècle, à l'encontre des spectacles.

⁵⁶ Tacite déplore notamment les prestations scéniques de Néron. Voir TACITE, *Les annales*, Livre XVI, IV, Paris, Garnier, Coll. Classiques, t. II, 1957, p. 399.

⁵⁷ L'organisation des spectacles entretient des liens très étroits avec la vie politique et administrative de Rome. Pendant la République, c'est d'abord au Consul qu'il revient d'en assumer l'organisation. Puis, comme en Grèce, c'est à un magistrat élu pour un an qu'est donnée la tâche d'organiser la représentation théâtrale. Ce magistrat, nommé parmi les édiles curules (catégorie de magistrats créée en 367 av. J-C et issue de la classe des patriciens), préside les représentations et assume lui-même une partie des frais. Cette charge est un grand honneur qui permet à l'édile d'assurer sa popularité et son élévation dans la hiérarchie politico-administrative de Rome. Pendant l'époque impériale, l'organisation et la prise en charge des frais nécessaires au déroulement des jeux passera de l'édile aux préteurs. Progressivement ces attributions seront éparpillées entre les consuls, les questeurs en fonction de l'importance de la manifestation.

⁵⁸ REY, Frédéric, *Les pouvoirs publics et le théâtre en Europe*, Thèse pour le doctorat en droit, sous la direction de Jean-Marie PONTIER, Aix – Marseille III, 2003, p. 36-37.

⁵⁹ Rappelons que l'Édit de Milan (313) reconnaît la liberté de culte et que l'Édit de Thessalonique (380) fait du christianisme la seule religion de l'Empire.

⁶⁰ BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2005, p. 60.

⁶¹ LA MARE, *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 434.

En 372, Valentinien, Valens et Gratien « ordonnèrent que les jeux seroient seulement representez dans les Villes où ils avaient esté établis d'antiquité et défendirent de les transférer en d'autres lieux. » (L.I, Magist., Code Théodosien, *De spectaculis*,⁶²)

En 386, Theodose, Gratien et Valentinien font « défenses à tous juges de se trouver aux jeux publics, soit du théâtre, soit du cirque, sinon lorsqu'ils seront donnez pour célébrer le jour de la naissance des Empereurs, ou celuy de leur avènement à l'Empire. » (L. II, *Nullus*, Code Théodosien, *De spectaculis*⁶³)

Enfin, en 493 « Theodoric Roy des Gots s'estant rendu le Maistre de l'Italie y abolit les combats cruels, & sanglants du cirque (...) & de ces spectacles des Anciens, il n'est plus resté que ceux du Théâtre. » (Cap. Reg. Fr., tom. I, col. 229, art. 44)⁶⁴

Partout en France, et particulièrement dans notre région de Provence, les vestiges des cirques et des amphithéâtres romains témoignent d'une activité artistique (Aix, Nîmes, Arles etc.) Mais la décadence de l'Empire, au commencement du Ve siècle attira celle de ces mêmes jeux, et les ensevelit, pour ainsi dire, sous les ruines des lieux où ils avaient été autrefois représentés⁶⁵.

Il semble que « Nos premiers Roys tout occupez à conserver, ou à estendre leur conquestes, & à s'affermir sur leur nouveau Trône, plus souvent à la teste de leurs Armées que dans leurs Palais, négligèrent longtemps les jeux & les plaisirs, qui ne sont ordinairement que les fruits d'une heureuse et parfaite tranquillité. De là vient que dans leurs Ordonnances, il n'est fait mention que des seuls Histrions ou Farceurs, les plus méprisables de tous les spectacles anciens.⁶⁶ »

⁶² Cité par Nicolas de La Mare dans son *Traité de Police*, *Op. cit.* Aucun manuscrit du *Code Théodosien* ne nous étant parvenu directement et intégralement, il est d'usage d'utiliser l'édition donnée par Th. Mommsen au XIXe siècle. Nous avons choisi de reproduire telles quelles les informations fournies par Nicolas de la Mare dans son *Traité de Police* et notamment les références renvoyant au Code Théodosien.

⁶³ LA MARE, *Traité de Police*, *Op. cit.*, p. 434.

⁶⁴ LA MARE, *Traité de Police*, *Op. cit.*, p. 435.

⁶⁵ D'après Hervé Bismuth, la destruction et les ruines de la civilisation romaine n'ont en rien aboli l'existence de spectacles. Si le théâtre, au sens antique du terme, n'existe plus, on peut tout de même noter l'existence de « représentations ludiques » concentrées autour d'une figure typique du Moyen-Âge : le *jongleur* (du latin *joculari* : « plaisanter »). Celui-ci cumule plusieurs talents : il conte, chante, danse, joue de plusieurs instruments, apprivoise et montre des animaux savants, fait des mimes etc. De la « jonglerie » au théâtre il n'y a donc qu'un pas, franchi au XIIIe siècle par les acteurs-poètes que furent les jongleurs Jehan Bodel, Adam de la Halle ou Rutebeuf.

⁶⁶ LA MARE, *Traité de Police*, *Op. cit.*, p. 435

Par une capitulaire de 789, Charlemagne met ces artistes au nombre des personnes infâmes auxquelles il n'est pas permis de former une action en justice.⁶⁷

Par ailleurs, les Conciles de Tours, de Reims, de Mayence et de Chalon-sur-Saône qui furent tenus en l'an 813, défendent aux Évêques, aux Prêtres et aux autres Ecclésiastiques, d'assister à aucun de ces spectacles, à peine de suspension, et d'être mis en pénitence.⁶⁸

L'Église n'est donc pas étrangère à la mise en veille de l'art dramatique entre le Ve et le Xe siècle après Jésus-Christ. Bien plus, à travers les canons des saints Conciles et à travers les écrits des premiers Pères de l'Église⁶⁹, elle anathématise le théâtre⁷⁰. Mais si l'Église condamne nombre de comédiens à l'excommunication, elle encourage cependant les jeux dramatiques qui sont de nature à enseigner au peuple les Saintes Écritures⁷¹.

Bien mieux, ces « drames religieux » sont le plus souvent joués par des moines et par des clercs dans le chœur même de l'église.

Ainsi, entre le VIIIe et le Xe siècle, des éléments dramatiques apparaissent dans les manifestations religieuses : au texte des offices religieux viennent s'ajouter de courts commentaires chantés, appelés *tropes*. Ce sont de véritables embryons de scènes dramatiques. À partir de ces courtes scènes, une véritable activité théâtrale se développe

⁶⁷ *Ibid*, p. 435

A ces « farceurs » succèdent les troubadours à la fin du XIe siècle et les trouvères au début du XIIIe siècle. Ils racontent en musique et en vers, les exploits des croisades, l'histoire des Grands Hommes (chansons de gestes).

⁶⁸ DOUHET, Jules (Comte de), *Dictionnaire des mystères*, J-P Migne, Paris, 1854, p. 22. Dans cet ouvrage, Douhet répertorie tous les canons des saints Conciles relatifs aux sentiments de l'Église à propos du théâtre et des spectacles. Voir pp. 16-32

⁶⁹ Se référer notamment au Traité des spectacles de Tertullien : Chap. 1 « Sachez et reconnaissez que l'état de la foi, l'ordre de la vérité, et la loi de la discipline chrétienne, condamnent absolument le divertissement des spectacles » voir DOUHET, *Op. cit.*, p. 34. Voir aussi TERTULLIEN, *De spectaculis*, Paris Editions du Cerf, 1986.

⁷⁰ Si l'Église condamne clairement le théâtre, on ne peut cependant pas affirmer que toute forme d'art dramatique aurait disparu entre le Ve et VIe siècle. Des musiciens et des mimes itinérants auraient continué à parcourir de nombreuses villes dans cette période pour donner des représentations improvisées dans des tavernes ou à l'occasion de fêtes. Et malgré les interdictions, quelques seigneurs et certains hauts dignitaires de l'Église auraient entretenu des jongleurs (ménestrels).

Voir FARRAL, Edmond, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études IVe section, Sciences historiques et philologiques, t. 187, Paris, Librairie Honoré Champion, 1901, réédition 1987, p. 29.

⁷¹ On pourrait se demander s'il n'y a pas là un paradoxe dans l'attitude de l'Église vis-à-vis des spectacles en général et du théâtre en particulier. Si l'on prend en considération les deux modèles antiques de théâtre, c'est essentiellement le modèle romain que l'Église rejette. Pour ce qui est de la fonction pédagogique et du caractère rituel du théâtre, l'Église ne s'oppose pas et s'inspire librement du modèle grec en reprenant notamment à son compte l'idée d'un théâtre rituel lié la nécessité d'éduquer ses fidèles. Voir REY, *Les pouvoirs publics et le théâtre en Europe*, *Op. cit.*, pp. 43-46.

et les offices deviennent des *dramas liturgiques*. La plus ancienne trace de cette naissance est la « Visite au sépulcre »⁷². D'autres drames, comme le *Drame de Pâques*, ou encore le *Drame de Noël* (qui évoque la nativité), sont créés pour les grands moments liturgiques de l'année chrétienne, ceux qui rassemblent le plus de fidèles. Ce « drame liturgique » des XI^e et XII^e siècles sert les intérêts du culte en permettant aux chrétiens peu instruits de visualiser la vie des Saints et d'avoir accès aux Saintes Écritures.⁷³ Par ailleurs, l'emprise de l'Eglise sur les consciences est renforcée par ces scènes qui impressionnent et marquent fortement les esprits.

Ces petits drames joués par des prêtres se déplacent au fur et à mesure de leur importance, devant l'autel, puis dans la croisée de l'église et bientôt sous le porche de l'édifice. Peu à peu, ce théâtre se désolidarise du foyer liturgique dans lequel il est né et en passant de l'intérieur de l'église à sa périphérie, il se sécularise⁷⁴.

À la fin du XIII^e siècle, le théâtre sort de l'église et investit le parvis : il retrouve la dimension publique qu'il avait perdue⁷⁵.

Ce déplacement de l'activité théâtrale, depuis l'intérieur du lieu du culte vers la grand-place de la cité, témoigne d'une évolution profonde du paysage politique médiéval. Si jusqu'à présent le pouvoir omniprésent était celui de l'Eglise, le développement et l'accroissement des villes change la donne : ces entités bénéficient sur leur territoire « d'une réelle autonomie juridique qui se manifeste par l'exercice de prérogatives de puissance publique confiée à des administrateurs⁷⁶ » qu'elles se sont choisies.

Des sociétés laïques et bourgeoises se forment dans diverses communautés urbaines, librement et par accord privé : dès le XIV^e siècle, des associations à statut officiel, les «

⁷² Cette séquence, jouée aux matines de Pâques, fait traverser l'église par trois moines jouant les trois Maries venant visiter le tombeau. Accueillis par un quatrième moine représentant l'Ange, ils apprennent que le tombeau du Christ est vide. Cela remonte au moins au début du Xe siècle. Voir BISMUTH, *Op. cit.*, p. 69 et s.

⁷³ Bientôt l'idiome populaire expulse l'idiome sacré, et le français se mêle au latin. Ainsi, *Le Jeu d'Adam*, est considéré comme la plus ancienne pièce de théâtre en français. C'est un drame semi-liturgique de la deuxième moitié du XII^e siècle écrit par un clerc anglo-normand.

⁷⁴ PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Le théâtre en France : histoire de la littérature dramatique, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, A. Colin, Paris, 1889, p. 2.

⁷⁵ Le drame, ainsi sécularisé, écrit en langue vulgaire et joué hors de l'église, par des acteurs profanes, apparaît pleinement constitué dès la fin XII^e siècle. Il garde cependant un caractère sérieux et aborde des thèmes religieux à travers les *miracles* et les *mystères*. Voir, PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Le théâtre en France : histoire de la littérature dramatique, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, A. Colin, Paris, 1889, p. 2.

⁷⁶ HAROUËL J.-L., BARBEY J., BOURNAZEL E., THIBAUD-PAYEN J., *Histoire des institutions de l'époque franque à la Révolution*, PUF, Paris, 2006.

Confréries », se chargent de représenter la vie du Christ, comme notamment les « Confrères de la Passion ».

À côté du théâtre religieux (miracles⁷⁷ mystères⁷⁸), se développe un théâtre profane fait de farces, de sotties⁷⁹ et de moralités⁸⁰. Ce théâtre a aussi ses confréries regroupant des clercs et des étudiants joyeux vivants, tels les « Clercs de la Basoche » ou les « Enfants sans souci ».

Ce sont les villes qui décident de l'organisation des spectacles, en liaison avec les confréries et les corporations. Mais les autorités municipales, s'inquiètent des désordres qui pourraient se produire à l'occasion de ces représentations. Conscientes des débordements susceptibles de survenir lors de ces grands rassemblements populaires, elles manifestent une certaine prudence voire une hostilité⁸¹.

Ainsi, en raison de divers abus, une ordonnance du prévôt de Paris du 3 juin 1398 enjoint de fermer les théâtres établis à Saint-Maur-des-Fossés, où l'on joue la passion de Jésus-Christ. Il est notamment fait « *défense à tous les habitants de Paris, à ceux de Saint-Maur et des autres villes de la juridiction, de représenter aucun jeu de personnages, soit de vie de Saints, ou autrement, sans le congé du Roy, à peine d'encourir son indignation, et de forfaire envers luy.* »⁸²

⁷⁷ Le *Miracle* met en scène une situation humaine, familière, que vient modifier le surnaturel.

⁷⁸ Le *Mystère* est d'inspiration sacrée et retrace l'histoire divine telle que la proposent les écritures saintes.

⁷⁹ La *Sottie*, interprétée par des Sots (ou Fous) revêtus d'un costume particulier, est composée de scènes bouffonnes et décousues, mais dont les visées satiriques sont souvent audacieuses.

⁸⁰ La *Moralité* est un genre dont les intentions didactiques s'expriment au moyen d'allégories. Elle débat de grandes questions morales ou de l'actualité politique.

⁸¹ Il faut dire que la représentation de *Mystères* était une véritable fête, paralysant les activités des villes, nécessitant la collaboration de plusieurs centaines d'acteurs, et la mise en œuvre de décors simultanés très complexes où se multiplient les lieux d'actions, ou « mansions ». Les proportions gigantesques des œuvres exigeaient leur division en plusieurs journées de représentation qui réunissait une foule immense et disparate. Ce spectacle destiné à toute la collectivité et organisé par les notables et les riches, est en réalité réservé à un public de petite et moyenne bourgeoisie : il est le seul en état d'assister à toutes les représentations du même *Mystère*... le théâtre devient alors payant.

⁸² Livre rouge vieux du Châtelet, fol. 167, cité par Nicolas de La Mare dans son *Traité de la police*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 437.

SIECLES	GENRES DRAMATIQUES		AUTRES GENRES
IXe et Xe siècles	Apparition des premiers drames de l'église Ex : <i>Visite au sépulcre</i> de la <i>Regularis concordia</i> de Saint Ethelwold.		
XIe et XIIe siècles	LE DRAME LITURGIQUE : les thèmes se diversifient : Pâques, Noël, jeux en l'honneur des saints, paraboles. Ex : <i>Jeu d'Adam</i> premier texte en langue française LIEU : Toujours représenté à l'intérieur de l'église		Début et 2 ^{ème} moitié XIIe siècle : Troubadours, et Trouvères composent et chantent leurs poèmes. Les Jongleurs sont des « exécutants »
XIIIe siècle	LE JEU : c'est un drame liturgique hypertrophié, encore appelé « drame semi-liturgique » Ex : <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> d'Adam de la Halle <i>Le Jeu de la feuillée</i> d'Adam de la Halle Fin XIIIe : Développement des Miracles		Au XIIIe siècle, apparaît le ménestrel, jongleur attaché à la cour d'un grand seigneur.
XIVe siècle	LE MIRACLE : il raconte la vie d'un saint ou simplement une « histoire » se terminant par l'intervention du Saint qui arrange tout, tel un <i>Deus ex machina</i> LIEU : à l'extérieur de l'église, sur le parvis. Fin du siècle : Apparition de confréries dramatiques (Ex. Confrères de la Passion) 1398 : Une ordonnance du prévôt de Paris interdit à tous les habitants de jouer sans la permission expresse du roi.		Durant ce siècle, le jongleur disparaît : on a d'un côté des écrivains de cours, et d'un autre des ménestriers (le mot vient de ménestrel, cantonnés dans la musique de bal. NB : de la « jonglerie » au théâtre, il n'y a donc qu'un pas, franchi au XIIIe siècle par ses acteurs- poètes que furent les jongleurs Adam de la Halle ou Rutebeuf
XVe siècle et XVIe siècle	THEATRE RELIGIEUX		THEATRE PROFANE (à partir 1450)
	LE MYSTERE LIEU : Sur le parvis mais aussi sur la place publique	LA MORALITE LA SOTTIE LA FARCE LIEU : Sur des tréteaux, sur la grand-place, lieu symbolique du pouvoir communal où s'érige l'hôtel de ville et où se déroulent les événements essentiels marquant la vie de la cité.	
	1402 : Charles VI donne aux Confrères de la Passion le privilège des représentations de Mystères à Paris 1548 : Les Confrères de la Passion s'installent à l'Hôtel de Bourgogne. Interdiction des Mystères par le parlement de Paris.		

Des comédiens, qui se sont regroupés officiellement sous la dénomination de Confrères de la Passion, arrivent à passer outre cette interdiction⁸³ et obtiennent le 4 décembre 1402 des lettres royales de Charles VI⁸⁴ les autorisant à se produire publiquement et à représenter les pièces de théâtres appelées mystères.⁸⁵

Bien plus que cela, il s'agit d'un véritable monopole accordé par le roi, à une troupe de théâtre : toutes les troupes venant de l'extérieur, ne pourront se produire qu'avec l'autorisation et sous le contrôle des Confrères de la Passion ... et moyennant le versement d'une redevance à ces derniers. C'est le premier privilège royal de ce type.

À la fin du Moyen-âge, les différents genres dramatiques (mystères, miracles, moralités, sotties) cohabitent, racontant la vie des saints, donnant des leçons de morale ou dénonçant les institutions⁸⁶.

Durant cette période, l'art dramatique, qu'il soit profane ou religieux, s'ouvre à la politique. En effet, au cours du XIVe siècle les textes littéraires s'inspirent de plus en plus des problèmes politiques et se font l'écho de la propagande royale ou des critiques qui grondent çà et là. « *Ce mouvement est sensible en particulier à partir du règne de Philippe le Bel. Les grandes questions traitées touchent aux limites qui doivent être instaurées entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel, à la définition du principe de la souveraineté, à la reconnaissance du bien du peuple et de l'intérêt général, etc. La politique est entrée dans le domaine littéraire. Or tout un pan du répertoire théâtral de l'époque reflète ces préoccupations.* »⁸⁷

⁸³ En effet, le Prévôt des Marchands de Paris et les échevins ne souhaitaient pas l'installation des Confrères dans les murs de la ville. Commerçants, gros artisans, ils craignaient les désordres créés par le théâtre et redoutaient les nombreux jours chômés qu'entraînaient les représentations. Voir DEGAINÉ, André, *Histoire du théâtre. De la Préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Librairie Nizet, 2001, p. 93.

⁸⁴ Pour consulter le texte intégral de ces Lettres voir ISAMBERT, *Recueil des anciennes lois françaises depuis 420 jusqu'à la révolution de 1789*, Paris, 1822 – 1833, tome VII, pp. 42- 44

⁸⁵ LATOUR et CLAVAL, *Les théâtres de Paris*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1991, p. 23.

⁸⁶ En effet, parallèlement à l'essor du théâtre religieux, l'engouement des citoyens pour la fête et le jeu ainsi que l'importance progressive des activités bourgeoises regroupées autour de la grand-place encourageaient le développement d'un théâtre *profane*. De ce théâtre, quatre sous-genres se distinguent alors : le *monologue dramatique*, la *moralité*, la *sottie* et la *farce*. Voir, BISMUTH, *op. cit.*, p. 89

⁸⁷ Parmi ces œuvres on peut citer notamment la *Farce moralisée des Gens Nouveaux*, ou encore la *Farce nouvelle nommée la folie des gorriers*. Voir QUERUEL, Danielle, « Le théâtre médiéval : de la moralisation à la propagande politique », in *Théâtre et politique*, Revue Française d'Histoire des Idées Politiques, N° 8, 1998, pp. 229- 244.

Ce sont les moralités qui se prêtent le mieux à ce type de développement. Certaines rendent compte d'un événement politique précis, comme la moralité du *Concil de Basle*⁸⁸ : c'est là qu'il faut voir la véritable apparition d'un théâtre politique.

À la fin du XVe siècle les auteurs de sotties reprennent ces thèmes avec force et virulence.

Au début du siècle suivant, André de La Vigne puis, Pierre Gringore, multiplient les pièces⁸⁹ qui dénoncent les abus de leur temps et donnent à ce théâtre politique ses lettres de noblesse.

« *La sottie se fait alors progouvernementale, justifiant la politique extérieure de Louis XII et la guerre contre le pape Jules II.* ⁹⁰ » Dans le *Jeu du Prince des sots*, que Gringore écrit et monte aux Halles de Paris pour le Mardi Gras en 1512, l'auteur oppose un Prince des sots-Carnaval (Louis XII) à une Mère-Sotte-figure de Carême (Jules II), finalement vaincue et déshabillée. Le message est clair : sous la robe papale il n'y a en définitive qu'un sot. La sottie devient ainsi œuvre de propagande, commandée et utilisée par le pouvoir ; ce qui prouve par la même occasion l'audience et l'influence de ce genre.⁹¹

Nul lieu fixe n'a donc été d'emblée réservé spécialement aux représentations de *mystères, miracles, moralités, sotties, farces* et autres genres dramatiques en constante évolution, des échafaudages étant dressés pour chaque occasion.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle tout le théâtre religieux développé durant le Moyen Âge s'éteint. Cela est dû autant à des raisons juridiques qu'idéologiques.

En effet, l'expansion de ce théâtre supposait l'adhésion de tout un peuple à une religion à la fois unique et publique. Or le XVIe siècle est celui de l'apparition de la Réforme et des guerres de religion.

⁸⁸ Selon J. Beck cette pièce peut être considérée comme un document historique, un « miroir » de la situation de la France soumise aux désordres et aux guerres durant le premier tiers du XVe siècle. Voir BECK, J., *Le Concil de Basle (1434). Les origines du théâtre réformiste et partisan en France*, Leiden, Brill, 1979.

Un an plus tard, en 1435, c'est le traité d'Arras, autre événement politique de première importance, qui inspirera *La Moralité d'Arras* à l'écrivain bourguignon Michault Taillevent.

⁸⁹ Danielle Quéruel explique que le plus souvent ces pièces ont pour cadre un tribunal où s'ouvre un procès en présence de Mère- Sotte qui mène le jeu. Les sots y jouent les plaignants et exposent leurs doléances. Voir QUERUEL, Danielle, « Le théâtre médiéval : de la moralisation à la propagande politique », *Op. cit.*, p. 234.

⁹⁰ FAIVRE Bernard, « Le théâtre de la grand-place », in *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, t. 1, Armand Colin, 1992, p. 63.

⁹¹ Le règne de Louis XII reste néanmoins une exception. François Ier tiendra la sottie sous contrôle jusqu'à lui faire perdre toute vigueur.

À partir de 1520 apparaît en France un mouvement évangéliste qui remet en cause les éléments farcesques et apocryphes qui faisaient partie intégrante des manifestations religieuses médiévales et notamment des *mystères*.⁹²

Depuis le premier massacre de protestants en mars 1562 jusqu'à la promulgation de l'Édit de Nantes en 1598, la France est un pays en guerre dans lequel la religion n'est plus un lien social et communautaire. En conséquence, les *mystères*, témoignages spontanés et collectifs de la foi, disparaissent peu à peu. C'est dans ce contexte qu'interviennent deux arrêts du Parlement de Paris. D'après Hervé Bismuth, « *L'interdiction des mystères, créés et représentés par l'Église et en son nom, n'est en rien le fait de l'Église, mais celui d'une bourgeoisie parlementaire désireuse de mettre de l'ordre dans la cité.* »⁹³

Cela commence en 1542⁹⁴ : vers le début de décembre de cette année, les Confrères de la Passion se préparaient à monter et à jouer le mystère du *Vieil Testament*. Ils avaient la permission du roi et du prévôt de Paris, mais le procureur général s'y opposa violemment en ces termes : Ces « jeux » qui durent « *l'espace de six à sept mois* » entraînent « *cessation de service divin, refroidissement de charitez et d'aumônes, adultères et fornications infinies, scandales, dérisions et mocqueries.* » Si bien « *qu'au lieu de tourner à édification leur jeu tourne à scandale et dérision.* »

Par ailleurs, « *tant les entrepreneurs que les joueurs sont gens ignares, artisans mécaniques, ne sachant ni A ni B, qui oncques ne furent instruits ni exercent en théâtre et lieux publics à faire tels actes.* »

Enfin le procureur les qualifie encore de « *gens non lettrez ni entenduz en telles affaires, de condition infâme* »⁹⁵.

Le couperet tombera symboliquement avec l'arrêt du Parlement de Paris de 1548 interdisant aux Confrères de la Passion de représenter les *mystères*.⁹⁶

⁹² BISMUTH, *Op. cit.*, p. 85 et s.

⁹³ BISMUTH, *Op. cit.*, p. 86.

⁹⁴ En réalité, dès 1541, le Parlement avait rendu un arrêt qui « intimait défense aux maîtres et entrepreneurs du mystère des *Actes des Apôtres* d'ouvrir leur théâtre à certains jours de fêtes solennelles, et même le jeudi de certaines semaines. » Voir Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie française et du Théâtre-Français au XVIe siècle*, Charpentier, Paris, 1843, p. 197.

⁹⁵ Toutes les citations entre guillemets sont extraites du réquisitoire du procureur général du parlement de Paris contre le projet de représentation du *Mystère du Vieil Testament* par les Confrères de la Passion. Ce texte est cité par Sainte-Beuve, dans, *Tableau de la poésie française et du Théâtre-Français au XVIe siècle*, Charpentier, Paris, 1843, pp. 197-200.

Cet arrêt du Parlement du 19 décembre 1548, en faisant cesser le jeu des *mystères* et en ordonnant de choisir des sujets profanes, change totalement la scène française.

On s'applique à traiter de nouveaux sujets, et les Confrères de la Passion cessent peu à peu de monter eux-mêmes sur le théâtre⁹⁷. La représentation des *Mystères* permettait à tous, peuple un peu superstitieux et clercs plus savants, de communier dans la même religiosité. Mais leur interdiction par l'arrêt du Parlement de 1548, mettra fin à ce brassage des classes sociales.

Dès lors, le changement est complet : les Confrères de la Passion construisent la salle de l'Hôtel de Bourgogne. Interdits de représentation, ils louent leur local cher. Pendant quatre-vingts ans (de 1548 à 1629) les luttes religieuses entre catholiques et protestants servent d'aliment aux pièces mais ne favorisent guère la vie théâtrale⁹⁸. Les choses évoluent cependant au début du XVIIe siècle : en 1629 les Confrères sont requis de louer pour trois ans et à prix fixé leur Hôtel à la toute nouvelle troupe des Comédiens du roi.

En 1630, le théâtre est définitivement devenu professionnel ; les acteurs se spécialisent soit dans la tragédie soit dans la comédie ; le public se police et le théâtre s'enferme dans des salles bientôt construites à son seul usage⁹⁹.

Qu'en est-il des spectacles en Provence ?

Avant que le Théâtre et l'Opéra deviennent des institutions définitivement établis dans la région, différents jeux scéniques, dramatiques et lyriques ont été représentés.

Au cours du VIIIe siècle on ne rencontre guère que « *des chanteurs errants, faméliques bouffons dont l'histoire signale la bassesse et la honte.* ¹⁰⁰ »

À la fin du XIe, et audébut du XIIe siècle, apparaissent les troubadours dont l'histoire est intimement liée à notre région. Ces poètes-compositeurs, « trouvent » leurs poèmes, c'est-à-dire les écrivent et les chantent en langue d'oc. S'ils chantent beaucoup l'amour courtois, on trouve dans leur répertoire de véritables pamphlets politiques¹⁰¹.

⁹⁶ Voir JOMARON, *Le théâtre en France*, t. 1, 1992, pp. 83- 85.

⁹⁷ ISAMBERT, *Recueil des anciennes lois françaises depuis 420 jusqu'à la révolution de 1789*, Paris, 1822 – 1833, tome XIV, pp. 29- 30, n. 3.

⁹⁸ On écrit du théâtre à lire, savant et surchargé de lourde rhétorique.

⁹⁹ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 342.

¹⁰⁰ FABRE, Augustin, « Jeux et spectacles divers », in *Les rues de Marseille*, Camoin, 1868, t. III, p. 249.

¹⁰¹ On peut en retrouver trois exemples dans l'ouvrage de M. AURELL, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIème siècle*, éditions Aubier Montaigne, 1989, pp. 250-252 ; 274-277 et

Dans notre région, Folquet de Marseille est un exemple intéressant de troubadour, poète de cour devenu homme d'Église engagé dans la Politique¹⁰² (vers 1160 – 1231).

Les comtes de Provence aimèrent assez les baladins. En 1364, des histrions de divers genres jouissaient, à Marseille, d'une si grande faveur populaire, qu'on les laissait entrer dans le couvent de Saint-Sauveur, et l'Évêque Guillaume Sudre Ier rendit une ordonnance, à la date du 24 juin¹⁰³ pour défendre ce scandale, sous peine d'excommunication¹⁰⁴.

Des fêtes, des parades et d'autres spectacles en tous genres furent donnés à Marseille¹⁰⁵.

« *Le propre des grandes villes est d'attirer dans leur sein tous les entrepreneurs de spectacles et de posséder ainsi en abondance tout ce qui peut fournir un aliment à la curiosité publique. Il y eut donc à Marseille, en dehors des pratiques religieuses, des amusements variés, des jeux pour tous les âges, pour tous les goûts et pour toutes les fortunes*¹⁰⁶. » Ainsi on y exhiba, sous Charles IX, un maçon de Brignoles qui avait une taille gigantesque. On y applaudit aussi, à la même époque, un Turc dansant sur une corde « *et faisant des tours de souplesse épouvantable et plus que la force humaine, jointe à l'industrie naturelle ou de l'art, ne semblait vouloir permettre.*¹⁰⁷ »

À côté de ces « amusements » se sont développés des « jeux dramatiques », et notamment les *mystères* et *moralités* ; si bien qu'« au Moyen-âge, tout le Midi avait cédé au goût pour les spectacles pieux aussi bien que pour les représentations allégoriques.¹⁰⁸ » Dans le Var, et en particulier à Toulon, le plus ancien document se

278-284. Dans l'un de ces exemples, un troubadour anonyme critique la politique et les intrigues menées par le Régent Sanche. Cette chanson, écrite pour le dénigrer, n'épargne pas les accusations pleines d'ironie à son endroit : Sanche y apparaît comme l'usurpateur du pouvoir de Raimon Bérenger V, le comte de Provence.

¹⁰² Voir notamment, STROKI (S.), *Le Troubadour Folquet de Marseille*, Slatkine Reprints, 1968

¹⁰³ Déjà, le concile d'Avignon, tenu en 1209, avait défendu de danser dans les églises, d'y faire « de ces réjouissances indécentes, de ces réunions de chanteurs et de ces chants mondains, » qui « non seulement provoquent l'âme des auditeurs au péché, mais encore souillent l'ouïe et la vue des spectateurs » LABBE, t. XI, 1ère partie, col. 48 b, cité par DOUHET (Comte de), *Dictionnaire des Mystères*, Chez Migne, Paris, 1854, p. 24.

¹⁰⁴ « *Ne infra cepta monasterii Sancti Salvatoris praesumant tripudiare, aut cantilenas cantare, vel jocos seu ludos facere seculares.* » *Histoire des évêques et Marseille*, t. II, p. 499, cité par Augustin FABRE dans l'ouvrage, *Les rues de Marseille*, Camoin, 1868, t. III, p. 250.

¹⁰⁵ Pour connaître la nature de ces différents spectacles, que nous ne développerons pas ici, se référer à FABRE, Augustin, « Jeux et spectacles divers », in *Les rues de Marseille*, Camoin, 1868, t. III, pp. 248-266.

¹⁰⁶ FABRE, Augustin, *Op. cit.*, t. III, pp. 252-253

¹⁰⁷ César de Nostradamus, *Histoire et chronique de Provence*, p. 804, cité par Augustin FABRE dans l'ouvrage, *Les rues de Marseille*, Camoin, 1868, t. III, p. 253.

¹⁰⁸ FABRE, Augustin, *Op. cit.*, t. III, p. 271. Pour connaître la liste des *mystères* joués voir les pages 271-277

rapporte à une représentation d'un mystère joué le jour de Noël 1333 et intitulé : *La jeunesse de la Vierge et la naissance de Jésus*¹⁰⁹. À Draguignan, les autorités municipales veillaient elles-mêmes à la bonne représentation des mystères, et la ville concourait au paiement des frais de ce spectacle. Le 23 novembre 1433, elle fit jouer la *Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, devant Marguerite de Savoie, femme de Louis III, comte de Provence¹¹⁰.

En 1494, à Toulon, une représentation théâtrale est mentionnée dans un acte par quatorze acteurs amateurs¹¹¹, de conditions les plus diverses : deux ecclésiastiques séculiers, un moine, deux notaires, deux apothicaires, un tailleur, un orfèvre, un boulanger, un savetier, et trois autres sans profession connue, probablement bourgeois vivant de leurs biens, « se lient par devant notaire » pour monter une moralité en langue provençale : *L'amour et la fille*¹¹².

Ces « jeux scéniques n'avaient alors rien de permanent ; les pouvoirs publics ne s'en occupaient pas, du moins de manière directe ; c'était le fait de quelques particuliers associés pour ces entreprises.¹¹³ » Mais tous les jeux étaient dans les goûts du peuple marseillais¹¹⁴.

Les études d'histoire locale marseillaise parues depuis le XVI^e siècle permettent toutes d'entrevoir que Marseille possède, depuis longtemps, un goût très vif pour la musique, exprimé en une vie musicale diversifiée : fêtes populaires, musique religieuse et musique instrumentale. Les diverses classes sociales marseillaises ont donc été

¹⁰⁹ HONORE, L., Représentations scéniques en Basse-Provence du XIV^e au XVII^e siècle, *Le Var historique et géographique*, n° 20, octobre - décembre 1924, p. 351.

¹¹⁰ Voir FABRE, Augustin, *Op. cit.*, t. III, p. 273 et POUPE, Edmond, « Documents relatifs à des représentations scéniques en Provence du XV au XVII^e siècle », *Mélanges en l'honneur d'Edmond Poupé*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904-1922, *Extrait du Bulletin philologique et historique*, 1903, Mélanges volume III, Paris Imprimerie Nationale, 1904.

¹¹¹ Par la suite, au milieu du XVI^e siècle, les collèges concurrenceront les troupes de comédiens, et feront représenter des tragédies en y associant quelquefois des comédies. Voir FABRE, Augustin, *Op. cit.*, t. III, pp. 278-279. Voir également JEANSELME, Christiane, « Les représentations d'écoliers au Collège Royal Bourbon d'Aix en Provence », *Provence Historique*, Tome XI, fascicule 160, avril-mai-juin 1990, pp. 129-145

¹¹² Voir *Deux moralités représentées en Provence au XV^e siècle, l'une à Draguignan, en 1462, l'autre à Toulon, en 1494*, par M. le chanoine Albanès (*Revue des Sociétés savantes*, 5^{ème} série, tome VII, p. 507) cité par PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, pp. 5-101.

¹¹³ FABRE, Augustin, *Op. cit.*, t. III, p. 276.

¹¹⁴ Pour approfondir cette question et pour connaître la liste des drames joués en Provence pendant tout le Moyen-âge, voir FABRE, « Représentation des mystères », in *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, t. III, p. 266-282.

préparées, par ces formes musicales antérieures, à recevoir la musique dramatique et notamment ce genre nouveau qu'est l'opéra¹¹⁵.

Justement, quand l'opéra est-il apparu en France ?

Déjà, dans l'Antiquité, la musique jouait un rôle important dans les tragédies et les comédies : “ *Choral songs served to divide the play into sections and commented on the action in ancient Greek tragedy and comedy.*”¹¹⁶”

Si on peut faire remonter les origines de l'opéra à la Grèce antique, il semble que jusqu'au XVIIe siècle, le drame lyrique soit resté en germe, comme caché dans le théâtre. Si bien que le développement qu'a connu le théâtre en France préparait en fait l'éclosion de l'opéra en tant que genre à part entière.

Ainsi, dans les drames liturgiques des XIe et XIIe siècles, la musique tient une place importante :

“ *These liturgical and para-liturgical dramas, whether performed in church as part of a service or somewhere else, were sung in chant from beginning to end. It is for this reason that they have been called the first music dramas*”¹¹⁷”

La musique a toujours été présente quels que soient les genres des représentations scéniques, que ce soit dans les drames liturgiques racontant la Nativité ou la Résurrection du Christ ou bien dans les *Jeux, Moralités* et *Mystères*.

“ *Both the gigantic religious plays and the shorter comedies made use of music as an incidental part of the action. Adam de la Halle's Jeu de Robin et Marion, for example, written during the 1280s, is an exception in incorporating so many melodies into its action.*”¹¹⁸”

Il semble donc que dans certains drames du XIIIe siècle – où alternent dialogues, chants et danses - se dessinent déjà les premiers traits de l'opéra et même de l'opéra-comique¹¹⁹.

Historiquement, l'opéra s'est toujours défini comme une forme de théâtre particulièrement élaborée. La musique et le chant contribuent à magnifier la

¹¹⁵ Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 31.

¹¹⁶ SADIE, Stanley, *New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London, 1992, 3ème Volume, p. 672

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 672.

¹¹⁹ Voir BISMUTH, Hervé, *Op. cit.*, p. 72-73.

représentation. Les « inventeurs » du genre, à la fin du XVII^e siècle (Monteverdi et Cavalli, entre autres) sont persuadés de ressusciter le théâtre grec antique.¹²⁰

À y regarder de plus près, l'opéra n'est pas si éloigné du théâtre : « *la tragédie lyrique observe les lois générales du théâtre classique : vraisemblance, nécessité, propriété (...)* L'opéra est une partie intégrante du théâtre classique dont il révèle la face cachée, ou plutôt les faces cachées.¹²¹ »

L'Opéra en France, et plus particulièrement à Paris, a été introduit, avec les Italiens. Cela est dû à une initiative de Mazarin, féru d'opéras.

En Provence, le premier opéra aurait été représenté en février 1646. L'abbé Mailly, maître de chapelle de l'Evêque Bichi siégeant à Carpentras, fait donner, « *Akébar, roi du Mongol*, tragédie lyrique, avec un succès merveilleux. Le palais épiscopal de Carpentras fournit la salle immense où l'on applaudit le premier opéra français¹²². Juste à la même époque, et au plus fort de la détresse publique, le cardinal Mazarin dépensa cinq cent mille écus pour monter à Paris l'opéra italien (...) La troupe italienne, mandée par le ministre, fit son début dans la salle du Petit-Bourbon, le 24 décembre 1645¹²³ par la *Festa teatrale della finta pazza*, comédie lyrique de Giovan Battista Balbi et Torelli. La pompe de l'opéra eut d'abord une grande vogue ; mais comme le jeu des machines laissait beaucoup à désirer, le goût du public se refroidit et il revint aux représentations des pièces de Corneille.¹²⁴ »

Cette tentative d'introduction de l'opéra en France aurait échoué aussi en raison de cabales politiques, en partie justifiées par les intrigues du castrat A. Melani, espion des Médicis¹²⁵.

Il est intéressant de constater que l'introduction de l'opéra en France n'avait pas que des vues artistiques, mais aussi des fins politiques :

¹²⁰ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 612.

¹²¹ KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une famille étrangeté*, Fayard, 2004, pp. 9- 10.

¹²² *La pastorale en musique*, connue aussi sous le nom de *Pastorale d'Issy* (1659), paroles de l'abbé Perrin, musique de Cambert serait le deuxième opéra français. Le troisième étant, *Pomone*, toujours de Perrin et Cambert, représenté publiquement à Paris le 19 mars 1671.

¹²³ Certains auteurs datent cette représentation du 14 décembre 1645, d'autres du 24 décembre 1647.

¹²⁴ FABRE, Augustin, *Op. cit.*, t. III, p. 292.

¹²⁵ « opéra », in *Dictionnaire de la musique. La musique des origines à nos jours*, sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 1997, p. 567.

“ *The earliest operas given in France were Italian ones, first imported for the French courts by Cardinal Mazarin in 1644-5, partly in connection with his political aims. [...] French opera has always been strongly institutionalized : thus serious, all-sung opera is inseparably linked with the court and the Opéra or Académie Royale de Musique (which until the Revolution enjoyed monopolistic rights for all-sung dramatic works)* ¹²⁶”.

L'opéra « *cet art total véhicule un message politique. Les rois, qui se mettent à exercer un pouvoir absolu au XVIIe siècle, l'utilisent pour promouvoir leur puissance.* ¹²⁷ »

Est-ce à dire que ce sont les normes juridiques et la politique qui déterminent à elles seules l'évolution des institutions lyrique et théâtrale en France ?

La question des rapports entre le pouvoir politique et les arts de la scène est un axe de réflexion important qui sera présent tout au long de cette étude. Mais la relation joue dans les deux sens : si le pouvoir politique tente d'utiliser les spectacles à des fins de propagande et de gouvernance, les artistes quant à eux, se servent des institutions et des politiques culturelles pour défendre leurs idéaux et parfois même pour leur profit personnel.

Il est certain que les conditions sociales, démographiques, et surtout institutionnelles et politiques sont des facteurs importants qui président au développement de spectacles dans une ville. Ainsi l'étude de la vie artistique aixoise montre une évolution en dents de scie, qui suit de plus ou moins près le développement politique et social de la ville. C'est d'ailleurs ce qui caractérise l'esprit de cette cité sur le plan culturel, « le quant-à-soi », un art de vivre subtil et indéfinissable ¹²⁸.

En devenant capitale comtale, Aix sort du rang des villes moyennes de la Provence intérieure dès le XIIIe siècle. Dans la deuxième moitié du XVe siècle, l'installation du roi René et de sa cour brillante font, pour un temps, de la capitale administrative une ville moyenne qui renforce son rôle politique et donne à son activité artistique un essor considérable. Son rattachement à la France, en 1481, après la mort du dernier comte de

¹²⁶ «opera », in the *New Grove Dictionary of music and musicians*, Macmillan, London, 1995, volume 13, p. 567 et s.

¹²⁷ SNODIN Michael, commissaire d'une grande exposition réunissant 200 objets d'art baroque au Victoria & Albert muséum, à Londres du 4 avril aux 19 juillet 2009, cité dans « Baroque vive la démesure ! », *Arts magazine*, numéro 33, avril 2009, p. 32 et s.

¹²⁸ JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, 4 volumes, pp. 14-16.

Provence, la réduit au rang de capitale provinciale. Mais au XVI^e siècle se forment les structures sur lesquelles va bientôt s'établir le nouveau pouvoir provençal qu'est le Parlement. Élite politique et culturelle, l'aristocratie parlementaire ne cesse de se développer et de se consolider au sein de la ville qu'elle dominera jusqu'au XVIII^e siècle. Tout ceci créé, bien sûr, des conditions favorables au développement de spectacles qui seront propres à cette ville, même si Marseille, la rivale phocéenne, créé son Opéra en 1685.

Le XVII^e siècle, voit l'institutionnalisation et la professionnalisation des spectacles. Alors qu'autrefois les « jeux dramatiques » étaient des moments privilégiés où les classes sociales se mélangeaient, où tous étaient réunis sur la grand-place de la cité pour participer aux festivités en tant qu'acteurs, organisateurs ou « financeurs » ; désormais le théâtre et l'opéra deviennent des domaines réservés, régis par des privilèges. La professionnalisation, quant à elle, se manifeste par le regroupement de comédiens autour d'un « artiste-vedette » qui en est le chef.

Pour nombre d'auteurs¹²⁹, ce mouvement concerne d'abord et uniquement la capitale. Mais si l'institutionnalisation est, en effet, très forte et très visible à Paris (création de l'Académie royale de musique et de la Comédie-Française), une ville de province va faire figure d'exception en se dotant presque concomitamment de ses propres institutions lyrique et théâtrale : il s'agit de Marseille.

Enfin, pour clore cette introduction, une chronologie récapitulant les principaux événements et les évolutions législatives importantes concernant les spectacles permettra au lecteur de se repérer rapidement dans l'histoire du théâtre et de l'Opéra en France de 1685 à 1799.

Cette vision synthétique et spatio-temporelle permettra avoir des repères chronologiques essentiels. Ils seront certainement utiles pour replacer immédiatement dans leur contexte les différents développements de notre étude.

Annexe : Courte Chronologie des Spectacles de 1669 à 1799¹³⁰

¹²⁹ VIALA, Alain, *Histoire du théâtre*, PUF, 2005, p. 54.

¹³⁰ Cette brève chronologie ne relate que les événements les plus importants. Elle a été établie :
 - d'après les documents d'archives en ce qui concerne les spectacles à Marseille ;
 - d'après l'ouvrage *Le théâtre en France*, volumes 1 et 2 (sous la direction de Jacqueline de Jomaron) pour ce qui est des spectacles à Paris
 - d'après le *Recueil général des anciennes lois françaises* (Isambert) et d'après les *Archives Parlementaires* (Mavidal et Laurent) pour la législation concernant les spectacles d'une manière générale.

BRÈVE CHRONOLOGIE DES SPECTACLES DE 1669 – 1799

Évènements politiques importants	Spectacles à Marseille	Spectacles à Paris (Opéra et Comédie-Française)
<p>1679 : Paix de Nimègue</p>	<p>1683 : Pierre Gautier manifeste l'intention d'établir à Marseille un Opéra-Théâtre mais Versailles, par gouverneur de Provence interposé, rappelle aux Echevins que l'opéra étant spectacle privilégié (lettre du 5 avril 1683¹³¹)</p>	<p>28 juin 1669 : Lettres patentes du roi en faveur de Perrin « pour établir, par tout le royaume, des Académies d'Opéra, ou représentations en musique en langue françoise, sur le pied de celles d'Italie »</p> <p>3 mars 1671 : L'Opéra ouvre ses portes dans la salle Guénégaud avec une représentation de <i>Pomone</i> (musique de Cambert et livret de Perrin)</p> <p>1672 : Création de l'Académie Royale de Musique : Lully intrigue pour récupérer le privilège de Perrin et finit par obtenir le monopole du privilège d'Opéra :</p> <ul style="list-style-type: none"> - mars 1672, lettres patentes en faveur de Lully pour « l'établissement de l'Académie Royale de Musique à Paris » (= Opéra de Paris) - décembre 1672 : Ordonnance de police pour maintenir la tranquillité publique à l'Opéra <p>1673 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 9 janvier : Ordonnance de police pour maintenir la tranquillité publique dans les lieux où se représentent les Comédies - 30 avril : Ordonnance « qui règle le nombre des musiciens et de joueurs d'intruments que les comédiens peuvent avoir » <p>21 octobre 1680 : Fondation de la Comédie-Française : Ordonnance « pour l'union des deux troupes de comédiens françois » établis à l'hôtel de Bourgogne et à la rue Guénégaud.</p>

¹³¹ Voir AMM GG 201, 5 avril 1683

Évènements politiques importants	Spectacles à Marseille	Spectacles à Paris (Opéra et Comédie-Française)
<p>1684 : Louis XIV épouse secrètement Mme de Maintenon</p> <p>1685 : Révocation de l'édit de Nantes</p> <p>1689 : Début de la guerre dite de la Ligue d'Augsbourg</p> <p>1693 : Famine et mortalité dans tout le royaume</p> <p>1697 : Paix de Ryswick : Louis XIV obligé de restituer les territoires « réunis » sauf Strasbourg</p> <p>1699 : La charge de lieutenant de police avait été créée par l'édit de 1667. Cette institution est étendue à toutes les grandes villes du royaume en 1699.</p>	<p>8 juillet 1684 : Traité entre Lully et Gautier – Création du 1^{er} Opéra privilégié de province à Marseille</p> <p>28 janvier 1685 : Ouverture de l'Opéra de Marseille. Représentation du <i>Triomphe de la Paix</i> (musique et paroles de Gautier)</p> <p>12 janvier 1688 : Ordonnance concernant la police des spectacles de Marseille</p> <p>25 janvier 1689 : Ordonnance concernant la police des spectacles de Marseille</p> <p>Mai 1690 : Un incendie rend la salle de spectacles inutilisable et Pierre Gautier, désargenté, est obligé de fermer son opéra.</p> <p>29 janvier 1694 : Pierre Gautier, aidé de son frère Jacques, loue un terrain situé à l'extrémité de la rue Saint-Ferréol sur lequel se pratiquait le jeu de Mail. Il y remonte un spectacle</p> <p>1697 : En rentrant par bateau d'une tournée, les frères Gautier et d'une partie de la troupe font naufrage et périssent. Cotelle et Duplessis reprennent l'exploitation de l'Opéra de Marseille.</p>	<p>1697 : Les Comédiens-Italiens sont expulsés de France sur ordre royal.</p> <p>1699 : Une ordonnance royale du 25 février oblige la Comédie-Française et l'Opéra à reverser au profit de l'Hôpital général le sixième de la recette.</p>

Évènements politiques importants	Spectacles à Marseille	Spectacles à Paris (Opéra et Comédie-Française notamment)
<p>1733 : Crébillon censeur royal</p> <p>1735 : Crébillon censeur de police</p> <p>1752 : Agitation parlementaire à Paris et en province</p>	<p>1720 : La grande peste de Marseille décime la moitié de la population et s'étend à Aix et Toulon. Les spectacles sont fermés.</p> <p>1734 – 1739 : Il y a deux salles de spectacles concurrentes à Marseille une dans le vieux jeu de paume rue Pavillon, l'autre (toute neuve) rue Vacon</p> <p>1738 : Pourvus d'un privilège exclusif, les héritiers de Mathieu Gay obtiennent la fermeture du théâtre Pavillon, entérinée par ordre royal le 12 avril 1739</p> <p>1753 : Une ordonnance du roi augmente très fortement les prix des places au théâtre et à l'opéra. Les Marseillais boudent les spectacles et n'y vont plus en signe de protestation</p>	<p>1716 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - La taxe de 1699 est portée au quart de la recette des Théâtres. Elle est désormais nommée le « quart des pauvres » - Le Régent autorise le retour des Comédiens Italiens. <p>1719 : La Comédie-Française obtient du Régent l'interdiction des Théâtres de la Foire.</p> <p>1742 : Interdiction du <i>Mahomet</i> de Voltaire sur les plaintes de l'Église, puis du Parlement, pour atteinte à la monarchie et à la religion.</p> <p>1751 : Les gardes françaises utilisées à la place du guet, pour faire régner l'ordre dans les Théâtres privilégiés.</p> <p>1752 : Début de la « Querelle des Bouffon » <i>Le Devin du village</i>, de J-J Rousseau</p> <p>1753 : <i>Lettre sur la musique française</i> de J-J Rousseau</p> <p>1758 : <i>Lettre à d'Alembert sur les spectacles</i>, de J-J Rousseau</p>

Évènements politiques importants	Spectacles à Marseille	Spectacles à Paris (Opéra et Comédie-Française notamment)
<p>1766 : 3 mars, Louis XV se rend au parlement de Paris. C'est la séance de la Flagellation</p> <p>1770 – 1771 : Louis XV fait enregistrer en lit de justice un édit prohibant toute référence à la théorie des classes et interdisant aux parlementaires de suspendre leurs activités ou de démissionner à titre collectif. Réforme Maupeou (exil des parlementaires + confiscation de leurs charges) est complétée par une série d'édits en 1771 : le parlement de Paris est reconstitué avec un personnel nouveau, pris dans le Grand Conseil</p> <p>1771 : le Dauphin épouse Marie-Antoinette.</p> <p>1774 : Louis XVI succède à Louis XV</p> <p>1777 : - Necker aux Finances réalise des économies. Suard devient censeur de police</p> <p>1781 : Renvoi de Necker</p>	<p>1772 : Tragique représentation de <i>Zémire et Azor</i>. Les autorités sont obligées de réprimer violemment le tumulte qui s'est élevé dans la salle de spectacles : il s'agit d'une protestation contre la réforme Maupeou. (des blessés et des morts sont à déplorer)</p> <p>1781 : Transfert des galères de Marseille à Toulon Le 3 septembre : l'État vend à la ville de Marseille « le Parc du Roy », l'Arsenal des Galères ayant été transféré à Toulon. Sur les 10 millions demandés, Louis XVI en prend 3 en charge et les 7 restants seront payés au moyen d'un emprunt.</p>	<p>1777 : Beaumarchais fonde la Société des auteurs dramatiques.</p> <p>1782 : Installation de la Comédie-Française dans sa nouvelle salle construite par Peyre et Wailly (actuel Odéon)</p>

Évènements politiques importants	Spectacles à Marseille	Spectacles à Paris (Opéra et Comédie-Française notamment)
<p>1787 : Loménie de Brienne remplace Calonne</p>	<p>1785 : Projet de construction d'une nouvelle salle de spectacles à Marseille</p> <p>27 janvier 1785 : Par lettres patentes, Louis XVI approuve le projet de l'architecte Bénard et autorise la Compagnie Rapally à construire le Grand théâtre sur une partie des terrains rachetés à la ville de Marseille. La fermeture de la salle rue Vacon est également ordonnée.</p> <p>juillet 1785 : la Saint-Huberty, donne 23 représentations. Elle est fêtée comme une reine</p> <p>1786 : 14 juillet : Cérémonie de la pose de la première pierre du Grand théâtre de Marseille</p> <p>1787 : Inauguration du Grand Théâtre-Opéra de Marseille</p> <p>31 octobre : la soirée d'ouverture de la nouvelle salle se fait en présence du Maréchal Prince de Beauvau, gouverneur de Provence, dont la troupe personnelle assure le spectacle. Le Grand théâtre est donc naturellement baptisé salle Beauvau. Au programme : « L'Union du Commerce et des Arts », le « Tartuffe » de Molière, et la « Mélomanie » opéra bouffon, paroles de M. *** et musique de M. Champein</p> <p>17 novembre : Soirée de gala à l'occasion de l'entrée de Marseille du Comte de Caraman, commandant en chef de Provence</p> <p>1788 : Beaussier et Bonnet-Bonneville ont l'intention d'ouvrir un Théâtre qui ferait concurrence à l'Opéra de Marseille. Dès 1788 Beaussier fait construire une nouvelle salle de spectacle sur l'emplacement d'un local qu'il avait acheté en sous-main</p> <p>1788-1789 : Le Parlement rend deux arrêts (le 14 novembre 1788 et le 4 mars 1789¹³²) qui font « <i>défense de construire à Marseille d'autres salles que celles où le sieur Garet a établi son spectacle.</i> ¹³³ »</p>	<p>1784 : Création d'une École royale de chant et de déclamation</p> <p>1786: Débuts de la construction de la nouvelle Salle de la Comédie-Française (Salle Richelieu), architecte Victor Louis.</p>

¹³² ADM, C 2631, p. 176

¹³³ ADM, C 2631 p. 193

Évènements politiques importants	Spectacles à Marseille	Spectacles à Paris (Opéra et Comédie-Française notamment)
<p>1789 : 5 mai : Réunion des États généraux</p> <p>20 juin : Serment du jeu de paume</p> <p>14 juillet : Prise de la Bastille</p> <p>26 août : Déclaration des droits de l'homme</p>		<p>1789 : La Comédie-Française devient le Théâtre de la Nation</p>
	<p>24 décembre 1789 : Décret qui réhabilite les comédiens : ils sont reconnus comme des citoyens à part entière et « <i>sont capables de tous les emplois civils et militaires, comme les autres citoyens</i> »</p>	
	<p>17 avril 1790 : Bonnet-Bonneville ouvre enfin les portes de sa salle de spectacles concurrente : le Théâtre des Variétés</p>	<p>1790 : Affaire de la représentation de <i>Charles IX</i> au Théâtre de la Nation. (Talma se démarque en affirmant ses prises de positions politiques)</p>
	<p>Décret des 16-24 août 1790 : Titre XI : « <i>Les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux</i> ». C'est donc la fin des Théâtres privilégiés</p>	
<p>20-21 juin : Fuite du roi, arrêté à Varennes</p> <p>Septembre : Monarchie constitutionnelle</p>	<p>Décret du 13 janvier 1791 : Liberté des Théâtres : « <i>Tout citoyen pourra élever un théâtre public</i> » (Art. 1) Droit d'auteur est reconnu (Art. 2 à 5) Police des spectacles est confiée aux officiers municipaux La censure est abolie : les « <i>Officiers municipaux (...) ne pourront arrêter ni défendre la représentation d'une pièce</i> »</p>	
	<p>1791 : Incidents durant les représentations à Marseille La représentation du <i>Déserteur</i> de Monsigny se termine dans le tumulte partagé entre les « Vive le Roi » et « Vive la Nation »</p> <p><i>L'Alceste</i> de Gluck est inachevé : le célèbre chanteur Lainez refuse de chanter le « <i>ça ira</i> »</p>	<p>1791 : Scission du Théâtre de la Nation. Un groupe d'acteurs, mené par Talma, s'installe au Palais-Royal (donnant naissance au Théâtre-Français de la rue de Richelieu) : ils fondent le Théâtre de la Liberté et de l'Égalité.</p>

Évènements politiques importants	Spectacles à Marseille	Spectacles à Paris (Opéra et Comédie-Française notamment)
10 août : Chute de la Royauté	1792 : Nombreux procès pour non paiement des droits d'auteurs. Le Tribunal du District de Marseille condamne systématiquement le Grand Théâtre et ses administrateurs. Les auteurs dramatiques qui ont eu gain de cause « abandonnent » souvent à la Nation « <i>le quart du produit des recettes qui leurs sont adjugées</i> »	1792 : Le Théâtre français de la Liberté et de l'Égalité devient le Théâtre de la République.
	30 août 1792 : un nouveau décret intervient concernant le droit d'auteur qui aménage les dispositions précédentes. Il est moins favorable aux auteurs dramatiques.	
21 janvier 1793 : Exécution de Louis XVI	1793 : A la nouvelle de la mort de Louis XVI, la foule entre au Grand Théâtre où l'on jouait <i>Guillaume Tell</i> et une farandole gigantesque s'organise. 6 juin : en signe de protestation contre l'arrestation des Girondins, on joue <i>L'Ami des Lois</i> (Laya) à Marseille avec un grand succès. 14 juillet : Marseille se rebelle et prête serment contre la Convention	1793 : en janvier, la pièce <i>L'Ami des Lois</i> (Laya) qui est une attaque contre les Jacobins est représentée au Théâtre de la Nation, devenu le rendez-vous des modérés.
	Décret 19 juillet 1793 : Nouveau texte en faveur du droit d'auteur qui concerne non seulement les écrivains mais aussi les compositeurs, peintres etc.	
	14 novembre : un décret autorise les communes à diriger les spectacles : la censure est rétablie.	Décret 2 août 1793 : obligation pour certains Théâtres parisiens de représenter des pièces propres à favoriser le patriotisme comme <i>Brutus</i> , <i>Caius Gracchus</i> , ou <i>Guillaume Tell</i> . Une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République. Par ailleurs ce texte prévoit que « <i>tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public (...) sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois.</i> » Novembre : Arrestation de la Montansier, directrice du Théâtre National. Sa magnifique salle est récupérée afin d'y installer l'Opéra

Évènements politiques importants	Spectacles à Marseille	Spectacles à Paris (Opéra et Comédie-Française notamment)
	<p>1794 : en vertu de la loi du 12 germinal an II (1^{er} avril 1794) c'est la Commission d'Instruction publique qui est désormais chargée d'exercer la censure</p> <p>5 messidor an II (23 juin 1794) : Dans une circulaire, la Commission d'Instruction publique invite les auteurs dramatiques à écrire des pièces patriotiques.</p>	
<p>9 Thermidor : Chute de Robespierre.</p>	<p>Les deux Théâtres de Marseille sont réunis et mis en régie : ils sont gérés par la Nation et pour son compte. Voir arrêté du représentant du peuple Maignet du 17 floéal an II (6 mai 1794) Il sera mis fin à cette régie le 30 septembre 1794.</p>	
<p>1795 : Directoire</p> <p>1798 : Coup d'Etat du 22 floréal (11 mai 1798) contre les Jacobins</p> <p>1799 : Coup d'État du 18 brumaire</p> <p>Constitution de l'an VIII : le Consulat</p>	<p>1795 : On joue sur les deux scènes marseillaises des œuvres qui « démasquent les Jacobins » : <i>L'intérieur des Comités révolutionnaires</i> de Ducancel et <i>Le Brigand</i> de Kreutzer.</p> <p>1798 : Fait unique. L'opéra d'un jeune compositeur marseillais, Della Maria, <i>Le Prisonnier</i>, est bissé en entier à la demande du public</p>	<p>1795 : Réorganisation de l'Institut national de musique qui prend le nom de Conservatoire</p> <p>1799 : Réunification des deux troupes issues de la scission du Théâtre de la Nation en 1791.</p>



PREMIERE PARTIE :

**LE REGIME JURIDIQUE
DE L'INSTITUTION THÉÂTRALE
ET LYRIQUE,
SON EXPLOITATION ET SON
FINANCEMENT**

Les rigueurs juridiques et administratives qui vont peser sur l'Opéra et le Théâtre en France et, plus généralement sur les spectacles, vont avoir une influence certaine sur l'évolution des institutions artistiques. Les différents arrêts rendus en la matière auront des conséquences inattendues sur le développement des différents genres et des différentes formes de divertissement. (Chapitre 1)

La plupart des entreprises de spectacles prennent la forme d'association d'artistes. Les règles de droit privé régissant les sociétés de personnes, s'appliquent alors aux entreprises artistiques qui se constituent sous cette forme : une fois encore ce sont les normes juridiques associées aux circonstances économiques, qui vont régler le sort des entreprises en faillite, en procédant à leur liquidation. D'autres institutions, quant à elles, sont soumises à des régimes bien spécifiques et entrent dans la catégorie des spectacles subventionnés : c'est le cas de l'Académie royale de musique et de la Comédie-Française. (Chapitre 2)

Enfin, la question de la salle, notamment à Marseille, permet de mettre en évidence les opérations financières et les relations politiques qui se créent lorsqu'il s'agit d'aménager un lieu destiné aux représentations artistiques ou lorsqu'il s'agit d'en construire un nouveau (voir notamment l'Affaire de la vente des terrains de l'Arsenal).

Les salles de spectacles sont, par ailleurs, soumises à des normes d'hygiène et de sécurité très strictes : la grande crainte, aux XVII^e et XVIII^e siècles, étant le déclenchement d'un incendie. (Chapitre 3)

CHAPITRE 1

L'OPERA ET LE THEÂTRE :

DU REGIME DU PRIVILEGE A CELUI DE LA LIBERTE

La naissance de l'institution lyrique en France est une affaire politico-juridique pleine de rebondissements et plusieurs tentatives ont été nécessaires avant que l'Opéra, et plus généralement les spectacles s'implantent réellement en France sous une forme institutionnelle. (Section I)

Nous allons tenter de montrer qu'en réalité, c'est l'aspect institutionnel, et notamment le régime du privilège, qui va conditionner le développement du genre opéra et du genre théâtre en France. En effet, le corset rigide du privilège exclusif de répertoire va empêcher les troupes, qui ne bénéficient pas de cette autorisation, de représenter certaines œuvres et même certains genres.

Quel effet cela va-t-il avoir sur les spectacles et leur développement ?

Cela va-t-il les cloisonner, les scléroser ? Ou cela va-t-il, au contraire, pousser les non bénéficiaires de privilèges à trouver d'autres formes de spectacles, à créer d'autres genres, afin de ne pas tomber sous le coup de l'interdiction de représenter ? (Section II)

Lorsque la liberté d'entreprise des spectacles a été décrétée en 1791, la situation a-t-elle été meilleure pour les entrepreneurs de spectacles ? Pas nécessairement, car si la barrière du privilège avait été abolie, et si tous pouvait devenir directeur de salles de spectacles, il restait la question juridique et économique de l'exploitation. La question d'une nécessaire régulation des lieux de représentation s'est alors à nouveau posée. (Section III)

SECTION I : LA NAISSANCE DE L'INSTITUTION LYRIQUE A PARIS ET EN PROVENCE

Lorsque Mazarin, féru d'opéras, a multiplié les tentatives et les occasions de représentations pour faire aimer cette forme d'art en France, les Français n'ont pas manifesté un vif enthousiasme et se sont montrés plus intéressés par les entremets et les ballets de cour que par l'opéra¹³⁴. Ceci explique sans doute pourquoi la création de l'Académie de danse en mars 1661¹³⁵ a précédé celle de l'Académie royale de musique. Ceci explique aussi sans doute pourquoi Lully ne s'intéresse pas immédiatement à la question d'établir un opéra national¹³⁶ et suit sa propre voie artistique en développant un nouveau genre avec Molière : la comédie-ballet. Pourtant, en 1669, Perrin et Cambert obtiennent des lettres patentes pour établir une académie qui représentera des opéras semblables à ceux d'Italie. (A)

Lully, grand artiste et excellent homme d'affaires, n'a de cesse de récupérer ce privilège à son profit. Commence alors une longue période faite d'intrigues politiques et de

¹³⁴ Les ballets de cour ont préparé et précédé l'opéra : comme lui, ils déployaient toutes les ressources de l'art, de manière à captiver à la fois l'oreille, l'esprit et les yeux. La richesse et la variété des décorations s'y unissaient à la poésie, à la musique et à la danse pour enchanter les spectateurs. Voir POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'Opéra français : Perrin et Cambert*, Charavay frères éditeurs, Paris, 1881, p. 21.

N'oublions pas que Lully fut d'abord le maître à danser du jeune roi Louis XIV avant d'être son Surintendant de la musique. Il a composé pour le monarque le *Ballet de la nuit*, dans lequel Louis XIV interprète un rôle créé à la mesure de la magnificence : celui du Soleil. La danse, elle aussi, était un art permettant de diffuser habilement des messages politiques. Il semble qu'avec les années, les goûts du roi aient évolué... les efforts physiques et les longs entraînements exigés par la danse n'étaient plus à l'ordre du jour.

¹³⁵ Voir *Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662*, P. Le Petit, Paris, 1663, 48 p. Louis XIV excellait dans les exercices du corps. À cette époque la danse occupait une place essentielle dans l'éducation d'un gentilhomme. Aux yeux de Louis XIV et de ses contemporains, un noble ne dérogeait point en figurant à titre de danseur professionnel dans un ballet royal. CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Librairie Firmin Didot frères, fils et Cie, Paris, 1873, p. 100.

¹³⁶ Pour Lully il était impossible de faire chanter une pièce entière avec des paroles françaises. L'opéra français n'était pas viable selon lui mais ce genre plaisant au public, Lully se convertit rapidement. Il est à noter que quelques années plus tard, Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre sur la musique française*, osera dire à son tour : « *Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.* »

procès interminables. Jusqu'à ce qu'enfin la position dominante du plus français des italiens soit reconnue par tous. (B)

Pierre Gautier, souhaitant à son tour créer un Opéra à Marseille, obtiendra la permission du Surintendant de la musique du Roi, lui-même. (C)

A. PERRIN ET CAMBERT, LES PREMIERS CREATEURS DE L'OPERA EN FRANCE : LES LETTRES PATENTES DE 1669

L'opéra a eu du mal à s'implanter en France. Plusieurs essais ont été nécessaires avant d'aboutir à la création du premier Opéra français par Perrin et Cambert.

Il est donc intéressant de relater brièvement deux de ces tentatives d'établissement d'institutions artistiques, une à Paris en 1570 et l'autre à Marseille en 1609.

Sous le règne de Charles IX, Jean-Antoine Baïf, aussi fameux poète que grand musicien, souhaita introduire en France les drames lyriques qu'il avait admirés à Venise. En 1570, il établit donc dans sa maison privée¹³⁷, sous la bienveillante protection du roi, une Académie de Musique¹³⁸. Si cette entreprise n'a pas survécu à son auteur, nul doute qu'elle sera déterminante pour l'établissement d'un Opéra à Paris en 1669.

A Marseille, au début du XVIIe siècle, un instituteur nommé Maurice Delaye tient une école assez considérable et tout à fait indépendante du collège communal.

Le 9 novembre 1608¹³⁹, il soumet à l'examen du Conseil de la ville, le projet d'« *une academye publique* » avec un programme complet d'études et d'arts d'agrément parmi lesquels se trouvent « *le chant ez musique, la danse, avec toutes sortes de civilité pour l'avancement du corps.* »

¹³⁷ Faubourg Saint Marcel à Paris.

¹³⁸ Voir DUREY DE NOINVILLE, Jacques-Bernard, TRAVENOL, Louis, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de Musique jusqu'à présent*, Chez Joseph Barbou, Paris, 1753, p. 16.

¹³⁹ AMM, BB 59, f° 165 r°

Delaye sollicite en même temps une subvention et demande que la « *la communauté lui fournist annuellement la somme de Mil Livres.* ¹⁴⁰ » Le 12 mars 1609, « *les consuls assemblés* » adoptent le projet de Maurice Delaye et lui accordent une pension annuelle de 300 livres. Mais cette faveur est soumise à certaines conditions : « *Sera le dit Delaye tenu de faire jouer annuellement, le jour et feste de Saint-Lazare, un jeu public soit de la vie de Saint Victor ou de Saint Lazare, patron de cette ville, ou bien sur les aultres subjects qu'il treuvera bons.* ¹⁴¹ »

On le voit, les échevins tenaient compte des dispositions de l'esprit public, toujours passionné pour tous les spectacles.

Cette tentative montre combien la population marseillaise était désireuse de voir régulièrement des représentations dans sa ville. Cet essai a donc certainement contribué en grande partie à l'établissement d'un spectacle permanent en la ville de Marseille. Cela sera le cas en 1685 avec la création du premier Opéra de province à Marseille.

On le voit, l'opéra fut « *le fruit d'une progression lente et difficile, le résultat de circonstances particulières, d'essais étrangers les uns aux autres et d'efforts de toutes sortes.* ¹⁴² »

C'est à Pierre Perrin, nommé à tort l'abbé Perrin¹⁴³, que l'on doit le premier projet d'opéra français. Et c'est grâce à l'influence et à la protection du ministre Colbert que l'entreprise a pu voir le jour¹⁴⁴.

¹⁴⁰ AMM, BB 59, f° 211

¹⁴¹ *Ibid.* Voir également FABRE, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, t. III, p.279.

¹⁴² Depuis la représentation en 1582 du *Ballet comique de la Reyne*, premier embryon d'ouvrage à la fois scénique et musical qui ait vu le jour en France, jusqu'à l'année 1659, époque de l'apparition de *la Pastorale* de Perrin et Cambert, un lent travail se fit : on vit une longue filiation d'œuvres se succéder, en apparence sans rapport et sans lien entre elles, qui devaient amener par le fait d'expériences diverses, de tentatives multipliées, la création du drame lyrique national. Voir POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'Opéra français, Op. cit.*, p. 11.

¹⁴³ Tout porte à croire que Perrin était abbé de cour et non de fait. Titon du Tillet, dans son *Parnasse françois*, explique que « *Perrin vint à Paris et porta le petit collet ; il se donna le titre d'abbé, qui lui fit plus d'honneur que de profit, car je ne crois pas qu'il ait possédé d'abbaye.* » cité par POUGIN, *Les vrais créateurs de l'Opéra français, Op. cit.*, p. 26. Pour une biographie documentée sur Perrin voir *Ibid.*, pp. 25-38.

¹⁴⁴ Le poète Gilbert, dans la dédicace de l'opéra *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, proclame que l'établissement de l'Opéra en France est un des actes intelligents du ministre : « *si ces esprits ingénieux (les inventeurs de l'opéra) ont mérité une estime générale, c'était un faux, Mgr, que la principale gloire en est due, puisque vous avez bien dénié les encourager, et qu'ils n'ont rien entrepris que sur l'assurance de notre protection. Il est juste que le public apprenne cette nouvelle obligation qu'il vous en, et qu'il commence par cet exemple que vous restez sans faste et sans bruit des choses mêmes les plus louables.* » Cité par NUITTER, Charles, *Les origines de l'opéra français : d'après les minutes des notaires, les*

Perrin dut donc, pour se conformer à l'usage, adresser au Roi, un placet dans lequel il spécifiait l'objet de sa demande : le privilège d'une *Académie d'opéra*. Les principaux termes et motifs consignés dans la demande de Perrin, sont repris dans le privilège qui lui a été accordé en 1669¹⁴⁵ et nous renseignent un peu plus sur la position sociale de l'abbé et sur les arguments avancés par lui pour obtenir ces lettres patentes. On peut y lire :

« *Nostre amé et féal Pierre Perrin, conseiller en nos conseils et Introduceur des Ambassadeurs près la personne de feu Nostre très-cher et bien-aimé Oncle le Duc d'Orléans*¹⁴⁶ : *Nous a très-humblement fait remonstrer, que depuis quelques années les Italiens ont establi diverses Académies dans lesquelles il se fait des Représentations en musique qu'on nomme Opéra : Que ces Académies (...) sont à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables divertissements, non seulement des villes de Rome, Venise et autres cours d'Italie, mais encore de ceux des villes et cours d'Allemagne et d'Angleterre (...) et enfin que s'il nous plaisoit de luy accorder la permission d'establi dans nostre Royaume de pareilles Académies pour y faire chanter en public de pareils Opéra*¹⁴⁷ *ou représentations en musique et en langue françoise, il espère que (...) ces choses contribueroient à Nostre divertissement et à celui du Public »*

L'affaire était bien présentée : la France ne pouvait se permettre d'être en retard artistiquement sur les autres cours d'Europe. C'était un argument de poids pour un monarque qui voulait régner par les armes et par les arts et dont la devise était *Nec pluribus impar*.

Par ailleurs, le projet exposé par Perrin avait l'avantage décisif de ne pas constituer une charge financière supplémentaire pour le Trésor royal. En effet l'abbé explique que cette entreprise lyrique peut s'autofinancer en citant des exemples à l'appui : « *ceux qui*

registres de la Conciergerie et les documents originaux conservés aux Archives nationales, à la Comédie française et dans les diverses collections publiques et particulières, Plon, Paris, 1886, p. 96.

¹⁴⁵ Pour connaître la teneur de ces lettres patentes dans leur entier, on peut se référer à plusieurs sources et notamment aux Archives nationales O¹, 13, f° 136. Elles sont également reprises *in extenso* par NUITTER dans son ouvrage, *Op. cit.*, pp. 97-100.

¹⁴⁶ Plus loin on peut lire également : « *A ces causes, désirant (...) traiter favorablement l'Exposant, tant en considération des services qu'il a rendus à feu Nostre très-cher et bien-aimé Oncle, que ceux qu'il nous rend depuis plusieurs années en la composition des paroles de musique qui se chantent tant en nostre Chapelle qu'en nostre Chambre...* »

¹⁴⁷ A l'origine le mot « opéra » ne prenait pas de « s » au pluriel et était du genre féminin.

font les frais nécessaires pour les dites Représentations se remboursent de leurs avances sur ce qui se reprend du Public à la porte des lieux où elles se font.¹⁴⁸ »

Ces arguments, associés à la protection de Colbert devaient décider le roi :

« A ces causes, désirant contribuer à l'avancement des Arts dans notre Royaume, (...) Nous avons au dit Perrin, accordé et octroyé, accordons et octroyons par les présentes signées de nostre main la permission d'establis en nostre bonne ville de Paris et autres de nostre Royaume, des Académies composées de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en public des Opéra et Représentations semblables à celles de l'Italie. »

Les droits accordés à Perrin sont considérables tant au niveau de l'exploitation financière, que du monopôle qui lui est ainsi conféré : ainsi l'abbé peut

- Fixer les prix : *« nous luy permettons de prendre du Public telles sommes qu'il avisera, et à cette fin d'establis des gardes et autres gens nécessaires à la porte des lieux où se feront les dites Représentations »*
- Interdire la représentation d'opéras dans tout le royaume sous peine d'amende : *« Faisant très-expresses inhibitions et deffences à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, (...) de faire chanter de pareils Opéra ou Représentations en musique et en vers françois dans toute l'étendue de nostre Royaume pendant douze années, sans le consentement et permission du dit Exposant, à peine de dix mil livres d'amende, confiscation des Théâtres, Machines et Habits, applicables un tiers à Nous, un tiers à l'Hospital Général, et l'autre tiers au dit Exposant. »*

Le privilège qui lui est accordé est exclusif : *« révoquant par ces Présentes toutes Permissions et Privilèges que Nous pourrions avoir cy-devant donnez et accordez, tant pour raison des dits Opéra que pour réciter des comédies en musique, sous quelques noms, qualitez, conditions et prétextes que ce puisse estre. »*

¹⁴⁸ Lettres patentes du 28 juin 1669.

Ce premier privilège contient déjà tous les éléments juridiques qui régiront les institutions lyriques à Paris et en Province durant tout l’Ancien régime.

Avec ces lettres patentes, Perrin est en situation de monopole et ce privilège qui lui a été légalement octroyé pour une durée de douze années, est d’application nationale.

Il s’associe donc à Cambert¹⁴⁹ pour l’exploitation du privilège¹⁵⁰. Perrin parle « *d’une société qui estoit entre lui, Cambert et autres musiciens.*¹⁵¹ »

Mais bientôt les sieurs de Sourdéac et de Champeron se présentent à Perrin et Cambert, souhaitant devenir leurs associés. Comment Perrin et Cambert firent-ils leur connaissance ? D’après Perrin, lui-même, le marquis de Sourdéac est accouru de sa province, sur l’avis de Champeron, bien après que la concession de l’Opéra a été accordée, et cela « *pour trouver l’occasion d’une banque à faire profiter l’argent*¹⁵². »

Pour accueillir les deux nouveaux membres la précédente société devait être dissoute et une nouvelle devait être créée. Ce fut le cas en décembre 1669 :

« *Les sieurs de Sourdéac et de Champeron s’estant présentés aux sieurs Perrin et Cambert pour estre de l’Opéra, on conclut une Société entre eux pour laquelle les sieurs de Sourdéac et de Champeron estoient obligés par-devant notaire de fournir tout l’argent nécessaire pour les avances et jusqu’au jour de la première représentation, auquel jour on partageroit également tous quatre, et que les sieurs Cambert et Perrin contribueroient seulement de leur scavoir et crédit.*¹⁵³ »

Les rôles de chacun des associés sont donc bien définis :

- Sourdéac et Champeron étaient les bailleurs de fonds et s’occupaient de l’administration

¹⁴⁹ Cambert est claveciniste et compositeur. Dès 1666, il est nommé surintendant de la musique de la reine Anne d’Autriche, mère de Louis XIV. Voir FETIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e éd., Firmin Didot, Paris, 1877-1880, 8 vol.

¹⁵⁰ En réalité, un peu avant la date à laquelle Perrin reçut son privilège, lui et Cambert s’occupaient déjà de l’Opéra en engageant et formant des acteurs auxquels il faisait répéter *Ariane*. Ils continuèrent de le faire comme associés après l’obtention des lettres patentes du 28 juin 1669. Voir Nutter, *Op. cit.*, p. 117.

¹⁵¹ Archives de la Comédie-Française, cité par Nutter, *Op. cit.*, p. 100. Pour reconstituer les événements tels qu’ils se sont produits historiquement, Nutter s’est basé sur les différents factums de Perrin, Sablières, Sourdéac et Champeron. Aujourd’hui ces documents sont conservés :

- soit à la BnF
- soit à la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française (et notamment 1 ATO pour les factums manuscrits de Sourdéac et Champeron.)

¹⁵² *Ibid*, p. 115.

¹⁵³ *Ibid*, p. 116.

- Perrin et Cambert, le poète et le musicien, étaient chargés de la partie artistique. Mais cette société ne dure pas longtemps et la rupture de l'association intervient au bout de trois mois seulement, à cause de « *l'humeur incompatible du sieur de Sourdéac.*¹⁵⁴ »

Nuittier¹⁵⁵ explique que l'acte de société étant annulé par cette dissolution, les engagements réciproques fixant la part qui revenait à chacun dans les charges et les bénéfices stipulés au contrat, par devant notaire, devenaient donc lettre morte. « *C'est sans doute là où le marquis et son complice voulaient en arriver. Des clauses parfaitement définies, ayant force de loi pour les parties contractantes, les gênaient ; ils préféraient le vague des conventions verbales, faciles à dénaturer et à nier, et le pauvre Perrin fut la dupe de sa confiance dans le vrai comme dans le faux gentilhomme.*¹⁵⁶ »

On décida, au lieu de passer un acte, de continuer en commun l'exploitation de l'Opéra, et c'est de cette association de fait, sans la moindre convention écrite, que viennent tous les ennuis qui conduiront finalement Perrin à céder son privilège.

Ainsi donc Sourdéac et Champeron continuent à diriger officiellement l'affaire, Perrin donnant ses œuvres et s'occupant des répétitions. Cambert, quant à lui, devient par acte en bonne et due forme, le compositeur et le chef d'orchestre. Il est un simple gagiste à l'Opéra dont la solde s'élève à 250 livres par mois.

Mais en réalité pendant que Sourdéac et Champeron reçoivent « *eux-mêmes l'argent à la porte, tête nue, en bras de chemise et munis de petites balances pour vérifier le poids des louis d'or qu'ils mettaient en poche*¹⁵⁷ » ni Perrin, ni Cambert n'encaissent un sou.

¹⁵⁴ Nuittier, *Op. cit.*, p. 124.

¹⁵⁵ Charles Nuittier est un ancien avocat ayant abandonné le barreau pour se consacrer au théâtre et à l'écriture des livrets. Grâce à lui, le sort des archives de l'Opéra connaît un tournant décisif dans les années 1860-1870, lorsqu'il propose au directeur de l'Opéra et à son secrétaire général de se charger de « l'abominable tâche de mettre un peu d'ordre dans cet amas de documents et de registres, de cartons et de livres, de partitions et de parties séparées » voir, *Archives de l'Opéra*, F-Po, Arch. Bibl. Pièce 70. Le 1er septembre 1863, Nuittier est nommé archiviste de l'Opéra à titre honorifique et son service est officiellement reconnu et organisé par l'arrêté du 16 mai 1866, en vertu duquel il est chargé de « réunir et mettre en ordre tous les dessins des décors anciens et nouveaux exécutés à l'Opéra, ainsi que les livres et estampes donnés à ce théâtre ou acquis par lui, et de classer et cataloguer tous les titres et papiers relatifs à l'administration de l'Opéra depuis son origine » voir *Archives de l'Opéra*, Bibl. de l'Opéra : Arch. Bibl. Pièce 58.

¹⁵⁶ Nuittier, *Op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁵⁷ Nuittier ne fait que reprendre ici les dires de Perrin. Voir Nuittier, *Op. cit.*, p. 174.

Pourtant les dettes courent et malgré les deux Lettres de Répit que Perrin a réussi à obtenir du roi, il risque de retourner en prison¹⁵⁸.

N'ayant aucun acte à invoquer, ni aucun contrat en règle à produire, quels moyens Perrin avait-il de se faire rendre justice ? Le bail des lieux occupés par l'Opéra était au nom des usurpateurs de son privilège, ceux-ci étant absolument chez eux. Perrin se voyait ainsi évincé de la direction de l'Opéra bien que le privilège fût toujours à son nom.

L'Opéra ouvre ses portes le 3 mars 1671 à Paris, dans la salle Guénégaud¹⁵⁹, avec une représentation de *Pomone*.

Comme nous l'avons vu plus haut, c'est Sourdéac et Champeron qui s'occupaient d'encaisser eux-mêmes les recettes. Il faut dire que les affaires semblaient marcher... Selon Perrin, il y aurait eu cent quarante-six représentations dont les moins productives auraient été de mille livres, tandis que certains jours la recette aurait atteint jusqu'à quatre mille livres. Perrin prétend que chacune des représentations a donné un bénéfice moyen, une fois les dépenses soldées, de onze à douze cents livres¹⁶⁰. Pourtant, ni Perrin, ni Cambert ne reçoivent un sou et certains artistes même ne reçoivent plus aucun salaire.

Pour se défendre, Sourdéac et Champeron répondent que les recettes ne sont pas aussi élevées que veut bien le dire Perrin. Ils affirment, par ailleurs, que beaucoup de gens seraient entrés sans payer (alors même que cela était expressément défendu par le privilège) ; et parlent de dépenses importantes (imaginaires selon Perrin).

En l'absence de toute preuve positive permettant d'établir des chiffres exacts, et ne pouvant se faire rendre des comptes, Perrin attaque en justice Sourdéac et Champeron¹⁶¹. Les artistes de l'Opéra non payés en font autant.

¹⁵⁸ Perrin avait déjà été emprisonné au Fort l'Evêque pour des histoires de dettes.

¹⁵⁹ C'est le marquis de Sourdéac, reconnu pour ses talents de décorateur et de machiniste, qui a aménagé cette salle dans le jeu de paume de la Bouteille. Quelques années après, ce théâtre deviendra la première salle occupée par la Comédie-Française.

¹⁶⁰ Voir Nutter, *Op. cit.*, pp. 177-178.

¹⁶¹ En réalité Perrin doit faire face à deux procès : l'un où il est défendeur, l'autre où il est demandeur.

Sûr d'avoir gain de cause et certain d'être remis en possession de tous ses droits, Perrin signe sous seing privé avec Jean Granouillet, sieur de Sablières, intendant de la musique du duc d'Orléans, un traité de société par lequel il lui cède « *la moitié de son privilège, pour jouir conjointement de tous les profits provenant des représentations des opéras* ¹⁶² ».

Mais loin d'être sauvé, Perrin est emprisonné¹⁶³.

Etant dans une situation difficile et incertaine pour ceux qui traitaient avec lui, Perrin imagine une nouvelle combinaison juridique assez compliquée mais qui paraît offrir à Sablières plus de garanties que l'acte de société signé précédemment. Ainsi, un notaire est amené le 8 août 1671 à la Conciergerie et trois actes sont passés entre Perrin et Sablières :

- Par le premier acte, Perrin vend à Sablières tous ses droits pour la représentation des opéras, ainsi que tous ses droits sur le matériel du théâtre
- Le deuxième acte annule en partie les clauses contenues dans le premier puisque, bien que Perrin ait vendu la totalité du privilège par l'acte précédent, en vérité, avec ce deuxième acte le privilège est censé appartenir en commun à Sablières et Perrin
- Le troisième acte est en faveur des créanciers qui sont assurés d'être payés.

Mais Perrin ne s'arrête pas là. Le 17 août 1671, il fait venir à la Conciergerie son créancier, M. le Président Bizet, sieur de La Barroire¹⁶⁴, qui le poursuit depuis des années et qui est à l'origine de son emprisonnement. Là, par devant notaire, Perrin se reconnaît débiteur envers La Barroire de diverses sommes et lui cède la moitié de ses droits. Il semble que Perrin ait vendu deux fois son privilège à deux personnes différentes et qu'il se soit rendu coupable de stellionnat¹⁶⁵... Qu'importe, puisque le jour même où est passé cet acte, Perrin est élargi et sort de la Conciergerie.

¹⁶² Factum de Sablières et Guichard, cité par Nutter, *Op. cit.*, p. 184.

¹⁶³ L'huissier avait oublié de joindre l'assignation à la signification des nouvelles Lettres de Répit. Ce défaut de formalité avait entraîné la nullité du répit royal et par là même l'incarcération de Perrin dans les prisons de la Conciergerie.

¹⁶⁴ La Barroire était conseiller au Parlement et avait été aussi le beau-fils de Perrin.

¹⁶⁵ Aujourd'hui ce délit civil a perdu tout intérêt depuis l'instauration d'une publicité obligatoire pour les aliénations immobilières et les constitutions d'hypothèques.

Mais dès le lendemain 18 août, Sablières signifie à Sourdéac et à Champeron la cession que Perrin lui a faite, par l'acte de vente du 8 août, et les somme de lui restituer les lettres patentes qu'ils détiennent. Il les informe en outre, qu'il reprend, aux lieu et place de Perrin, l'instance pendante. La Barroire, qui lui aussi, avait été autorisé par son acte à retirer l'original du privilège des mains de Sourdéac et Champeron, apprend par eux l'existence de cette sentence antérieure à la sienne. Très irrité il recommence immédiatement ses poursuites¹⁶⁶, et Perrin se retrouve emprisonné à la Conciergerie et y restera un an¹⁶⁷.

Mais bientôt, le 23 novembre 1671, une nouvelle modification est apportée au traité que Perrin avait signé avec Sablières le 8 août : un nouveau personnage, Guichard¹⁶⁸, entre dans l'affaire et y est associé pour un tiers¹⁶⁹. Mais les affaires de Perrin ne s'arrangent pas pour autant.

Ainsi, en raison des intrigues de Sourdéac et de Champeron ; en raison des nombreuses infortunes tant financières que juridiques, et ne pouvant arriver à bout de la situation, Perrin, toujours en prison, vend son privilège à Lully.

Alors que le privilège avait été accordé pour douze années, le Florentin arrive à le récupérer à son profit, seulement trois années après le début de son exploitation par Perrin.

Il semble que Perrin ait cédé volontairement ses droits à Lully, partagé entre le regret de faire les affaires du Florentin et le plaisir de déranger celles de Sourdéac et Champeron.

Mais Lully devra faire face, lui aussi, à de nombreuses procédures judiciaires engagées contre sa personne. Si le privilège de l'Opéra lui est assuré désormais, il lui reste à se débattre contre Sourdéac et Champeron. Ses rivaux entendent bien lutter contre une situation de monopole et veulent, eux aussi pouvoir ouvrir des opéras en France.

¹⁶⁶ C'était déjà La Barroire qui poursuivait Perrin pour dettes mais à chaque fois il était arrivé à lui opposer des Lettres de Répit du roi.

¹⁶⁷ Le cas était grave et aurait pu avoir des conséquences plus sérieuses qu'un emprisonnement pour dettes ; mais c'est encore Sablières qui, bien que compromis par Perrin, semble s'être interposé et avoir réussi à le tirer de ce mauvais pas. Voir Nutter, *Op. cit.*, p. 194.

¹⁶⁸ Le duc d'Orléans charge Guichard d'écrire un opéra pour les fêtes de mariage. Guichard fait représenter à Versailles son opéra des *Amours de Diane et d'Endymion*, sur une musique de Sablières. Le succès est au rendez-vous. C'est à cette période là qu'intervient le nouveau traité entre Perrin, Sablières et Guichard.

¹⁶⁹ Nutter date ce traité du 23 novembre 1671 ainsi que cela est indiqué dans le Factum de Guichard et Sablières.

Dans cette affaire, il semble que Lully ait traité de manière loyale avec Perrin, mais on ne peut pas en dire de même de ses relations avec Molière...

B. LULLY ET LE MONOPOLE DE L'OPERA EN FRANCE : L'EDIT DE MARS 1672

Pour s'assurer le monopole du privilège qu'il vient d'obtenir, Lully doit se battre sur deux fronts à la fois :

D'un côté il doit faire face aux attaques juridiques de Sourdéac et Champeron ainsi qu'aux nombreuses actions judiciaires engagées contre lui ; de l'autre il doit éliminer de la course ses rivaux les plus dangereux et notamment Molière.

En effet, Molière manifestait un vif intérêt, lui aussi, pour le privilège de l'Opéra. Il avait d'ailleurs eu l'idée de s'associer avec Lully et avait même confié ses projets au Florentin. Mais si le surintendant de la musique s'était montré disposé à s'entendre avec l'homme de théâtre, c'était en réalité pour mieux l'empêcher d'agir.

En fait, pendant que Molière dévoilait ses plans et ses idées, Lully avait déjà en main la cession et le transfert de Perrin. Et en même temps qu'il s'accaparait l'Opéra pour lui seul, il s'appliquait à entraver les autres entreprises théâtrales : *« Par le texte des lettres patentes qui devaient répéter à peu près textuellement les termes de sa demande au Roi, on peut juger avec quelle habileté il accaparait les prérogatives, et dès le début prenait ses précautions en vue de toutes les éventualités et surtout de la concurrence qu'il redoutait dans l'avenir. ¹⁷⁰ »*

Il faut dire que les théâtres, avait suivi l'exemple de l'Opéra en introduisant de la musique dans leurs pièces, et cela leur avait réussi. Pour s'assurer une position dominante, Lully projette de faire interdire l'utilisation de la musique par tous les théâtres, ou en tous cas de la réduire au minimum : cela visait notamment Molière.

¹⁷⁰ Nutter, *Op. cit.*, pp. 232-233.

Grâce à ses entrées auprès du roi, Lully pouvait obtenir tout ce qu'il souhaitait. Mais Molière aussi pouvait parler au monarque. C'est alors que commence entre ces deux hommes, tous deux bien en cour, une lutte.

Lully tente, dans un premier temps, de faire limiter l'utilisation de la musique par les théâtres à de deux airs et de deux instruments par représentation¹⁷¹. Mais par considération du roi pour Molière, les lettres patentes de Lully ne furent pas délivrées avec une exigence aussi sévère. Aussi, le Florentin dut rapporter ses lettres patentes afin qu'elles fussent modifiées. Mais comme il avait hâte d'être en possession de son privilège pour commencer à organiser ses répétitions, on le lui délivra en mars 1672 sans rien stipuler, pour le moment, de définitif à l'égard du nombre de voix et instruments que l'on permettrait aux autres théâtres.

Une ordonnance intervient le 12 août 1672 et permet aux comédiens de se servir de six musiciens (six voix) et de douze violons :

« Sa Majesté ayant accordé au sieur Baptiste Lully, surintendant de la musique de sa chambre, le privilège des ouvrages de théâtre en musique, et voulant lui donner moyen de s'en bien acquitter (...) deffend très expressément à toutes les troupes de comédiens françois et estrangers qui représentent à présent dans Paris (...) de se servir dans leur représentations de musiciens au-delà du nombre de six et de violon et joueurs d'instruments de musique au-delà du nombre de douze¹⁷² »

Mais Molière meurt en février 1673 et les comédiens n'ont alors plus leur chef pour les défendre. Lully peut donc demander au Roi de faire et de défaire à son gré les ordonnances.

C'est une ordonnance du 30 avril 1673 qui règle la question en interdisant aux comédiens de se servir de plus de deux voix et de six violons¹⁷³.

¹⁷¹ Nutter, *Op. cit.*, p. 234.

¹⁷² Arch.Nat., O¹: 16. Il semble que cette ordonnance soit un rappel d'une autre ordonnance du 14 avril 1672 (BnF Tolbiac, F-23613) cité par Paul TILLIT dans son article « Un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 à la Révolution », in *Droit et Opéra*, sous la direction de TOUZEIL-DIVINA et KOUBI, LGDJ, 2008, pp. 3-23.

¹⁷³ Voir Nutter, *Op. cit.*, pp. 274-276 ; 292.

Si les lettres patentes accordées à Lully en mars 1672¹⁷⁴ comportent quelques nouveautés, (notamment la mention « *Académie Royale* » et un privilège accordé à vie cessible à ses héritiers), un bon nombre des dispositions qui figuraient dans le privilège de Perrin sont reprises¹⁷⁵.

Ainsi, comme pour Perrin, Lully a le droit de choisir ses artistes et ses collaborateurs :
« *sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon estre (...) avec pouvoir d'associer avec luy qui bon luy semblera* »

Lully peut, comme Perrin auparavant, fixer le prix des places. Les entrées gratuites sont défendues : « *de prendre telles sommes qu'il jugera à propos (...) faisant très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, mesme aux officiers de notre maison d'y entrer sans payer.* »

La peine d'amende de dix milles livres prévue en cas de représentation sans autorisation du détenteur du privilège est également reprise ici¹⁷⁶.

Voilà donc Lully en possession de son privilège daté de mars 1672. Pourtant les lettres patentes ne seront enregistrées en Parlement que le 27 juin 1672. Que s'est-il donc passé entre temps ?

Le 19 mars, en apprenant la délivrance des lettres patentes, Sourdéac et Champeron, qui n'en n'étaient plus à un procès près, forment, une opposition à l'enregistrement du privilège de Lully. Guichard et Sablières qui avaient un traité avec Perrin ne voulaient pas non plus lâcher prise.

Le 24 mars Colbert écrit une lettre à M. de Harlay, procureur général au Parlement de Paris :

« *Le Roy ayant accordé au sieur Lully, intendant de la musique de sa chambre, le privilège des Opéras en musique que Sa Majesté avait donné auparavant au sieur Perrin, ledit sieur Lully a représenté à Sa Majesté et que les sieurs marquis de Sourdéac et de Champeron et les sieurs de Sablières et Guichard se sont opposés à*

¹⁷⁴ Arch. Nat., O¹ 16, f^o 94. Le texte est également repris *in extenso* dans les ouvrages de NUITTER, *Op. cit.*, pp. 237-240 et par POUGIN, *Les vrais créateurs de l'Opéra français*, *Op. cit.*, pp. 193-196.

¹⁷⁵ Pour les similitudes et les différences entre les privilèges de Perrin, Lully et Gautier, voir *infra* le tableau comparatif.

¹⁷⁶ Voir en annexe les textes des privilèges accordés à Perrin, Lully et Gautier. Voir également, en fin de section, le tableau comparatif entre les trois privilèges.

l'enregistrement de ces lettres, quoyque les sieurs de Sourdéac et de Champeron n'ayent aucun droit dudit Perrin et que les autres soient porteurs d'un escrit fait entre Perrin et eux, qui ne leur donne aucune part en ce privilège et est mesme détruit par une contre-lettre.

Le Roy estant persuadé que, si le sieur Lully veille à la conduite de cette Académie, Sa Majesté et le public en pourront avoir de la satisfaction, m'a ordonné de vous faire savoir qu'il souhaite que cette affaire soit jugée le plus tost qu'il sera possible et que vous donniez des conclusions favorables, autant que la justice vous le pourra permettre.¹⁷⁷ »

Quelques jours plus tard, Molière forme à son tour opposition au nom des comédiens de la troupe du Roi. Dès lors la rupture est consommée et Molière n'eut plus d'autres rapports avec Lully excepté ceux nécessités par les représentations données à la cour.

Malgré la lettre écrite par Colbert à M. de Harlay pour activer la procédure pendant, Sourdéac faisait la sourde oreille et continuait de donner des représentations. Le roi crut alors utile d'agir lui-même, et pris la peine d'écrire à M. de la Reynie, le lieutenant de police, pour ordonner la fermeture du théâtre de Sourdéac. Voici la lettre datée du 30 mars 1672 (de six jours postérieure à celle de Colbert) :

« *M. de la Reynie,*

Ayant révoqué le privilège des opéra, que j'avois ci-devant accordé au sieur Perrin, je vous écris cette lettre, pour vous dire que mon intention est qu'à commencer du premier jour du mois d'avril prochain, vous donniez les ordres nécessaires pour faire cesser les représentations que l'on a continué de faire desdits opéra, en vertu de ce privilège. A quoi me promettant que vous satisferez bien ponctuellement, je prie Dieu qu'il vous ait, M. de la Reynie, en sa sainte garde. Signé : LOUIS Et plus bas : COLBERT »¹⁷⁸

L'Opéra est donc fermé le 1^{er} avril 1672 et son personnel se retrouve sans emploi, ce qui amène de nouvelles parties au procès, parmi lesquelles on retrouve le compositeur Robert Cambert. Ces artistes, et d'autres personnes encore, forment à leur tour des oppositions à l'enregistrement du privilège de Lully. Celles-ci sont admises le 11 avril.

¹⁷⁷ *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, publiés par Pierre Clément, Paris, Imprimerie impériale, 1868, t. V, pp. 322-323.

¹⁷⁸ POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'Opéra français*, *Op. cit.*, p. 200 et NUITTER, *Op. cit.*, p. 247.

Une telle affaire, où tant de parties diverses se trouvent mêlées, risquait de s'éterniser. Lully n'était pas d'humeur à attendre. Il obtient donc, le 14 avril 1672, un arrêt du conseil par lequel Sa Majesté « *ordonne qu'en attendant le Jugement des dites oppositions, & par manière de provisions, le Privilège dudit Lully, pour établir une Académie Royale de Musique, sera exécuté aux clauses & conditions portées par icelui ; & sera le présent Arrêt exécuté par provision, nonobstant toutes oppositions, dont si aucunes interviennent, Sa Majesté se réserve la connoissance.* ¹⁷⁹ »

Enfin, le Parlement rend son arrêt le 27 juin 1672 :

« *Après conclusions du Procureur général, tout considéré, LA COUR faisant droit sur le tout sans s'arrester aux oppositions et requestes (...) a ordonné et ordonne que les dittes Lettres patentes du mois de mars dernier seront registrées au greffe d'icelle pour estre exécutées et jouir par le dit Lully impétrant de l'effet et contenu en icelles suivant leur forme et teneur* ¹⁸⁰ »

Par la suite, Lully s'associe avec Vigarani qui construit la salle de l'Opéra rue de Vaugirard¹⁸¹. Les *Festes de l'Amour et de Bacchus* y sont représentées.

En février 1673, Molière meurt subitement. Lully arrive alors à obtenir du roi que l'Académie royale de musique occupe désormais le théâtre du Palais-Royal. La permission est signée le 28 avril.

Dans ces luttes juridiques¹⁸², il faut reconnaître que les relations politiques de Lully ne l'ont pas desservi... bien au contraire !

Faut-il pour autant qualifier le Florentin de « cœur bas », ou de « coquin ténébreux ¹⁸³ » ?

¹⁷⁹ *Arrêt du Conseil d'Etat du Roy : sur la requête du Sieur Lully, pour l'exécution du privilège qui lui est accordé, pour établir une Académie royale de musique à Paris, Saint-Germain-en-Laye, 1672*

¹⁸⁰ NUITTER, *Op. cit.*, pp. 264-265.

¹⁸¹ C'est dans la salle du jeu de paume de cette même rue que s'installe le premier Opéra, c'est-à-dire celui de Perrin.

¹⁸² Il restera encore un contentieux à régler entre Lully et Guichard. Ce dernier avait réussi à obtenir du roi en août 1674 des Lettres patentes pour établir une *Académie royale de spectacles*. Ceci allait parfaitement à l'encontre des projets du Surintendant de la musique du roi qui voulait régner seul en ce domaine. Voir POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'Opéra français*, *Op. cit.*, p. 215 et s.

¹⁸³ C'est ainsi qu'il aurait été qualifié par « l'honnête Despréaux ». Voir CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France*, *Op. cit.*, p. 103.

Sur cette question, il nous paraît intéressant de citer deux avis : d'un côté celui d'un musicologue passionné, Gustave Chouquet ; et de l'autre celui d'un ancien avocat au barreau, Charles Nutter, qui s'est consacré au théâtre et qui a été chargé de classer et cataloguer tous les papiers relatifs à l'administration de l'Opéra depuis son origine. Les différences entre les deux visions sont intéressantes :

Gustave Chouquet¹⁸⁴ nous dit: *« si peu d'estime et de sympathie que Lully nous inspire comme homme, n'en rendons pas moins entière justice l'artiste (...) Homme d'esprit et d'imagination, virtuose doué de talents multiples, metteur en scène excellent, Lully n'était-il pas en droit de se croire supérieur à tous les musiciens français de son époque et d'ambitionner la gloire de doter son pays d'adoption d'un théâtre ou presque tout encore, à ses yeux, restait à créer ? (...) Courtisan délié, artiste accoutumé dès l'adolescence à frayer avec les plus hauts personnages, Lully possédait la plus complète expérience et des hommes et de l'art théâtral. (...) Quiconque a suivi les laborieuses transformations du drame religieux en opéra moderne admirera toujours le génie musical et scénique de Lully, et, ainsi que nous, proclamera ce maître véritable fondateur de notre tragédie lyrique. ¹⁸⁵ »*

Quant à Charles Nutter, son avis se base sur les faits et sur les documents qu'il a classés :

« Lully est maître de la salle du Palais-Royal ; il n'a pas de loyer à payer, s'il y a des réparations à faire, il les demande à Colbert, et le ministre écrit de sa main en marge de la requête : « Prendre les ordres de Sa Majesté, cela presse. » Ses opéras seront représentés à la Cour, le Roi fera les frais des décors et des costumes, qui, sans avoir rien coûté, serviront ensuite à Paris. L'homme d'affaires a triomphé de tous les obstacles, profité de toutes les circonstances, maintenant le compositeur va produire chaque année un de ces chefs-d'œuvre incontestés que l'on jouera pendant près d'un siècle ; une ère de prospérité sans exemple commence pour son théâtre ; l'Opéra est fondé. »

¹⁸⁴ Chouquet est un musicologue et un écrivain français du XIXe siècle.

¹⁸⁵ CHOUQUET, *Op. cit.*, pp. 103-106.

L'étude des documents d'archives et des sources imprimées nous a permis de découvrir une facette du personnage que nous ne connaissions pas : Lully est un artiste de génie mais il sait aussi se créer des amitiés politiques utiles et les entretenir grâce aux merveilleuses productions artistiques dont il contente ses bienfaiteurs.

L'homme excelle également dans les relations d'affaires en imposant des conditions draconiennes. Le traité qu'il signe avec Pierre Gautier et qui confère à ce dernier l'autorisation de créer un opéra en la ville de Marseille, en est un parfait exemple.

C. GAUTIER ET LA CREATION DU PREMIER OPERA DECENTRALISE DE PROVINCE A MARSEILLE : LE TRAITE DU 8 JUILLET 1684

En 1683, le bruit de l'établissement d'un opéra dans la ville de Marseille court jusqu'à Paris. Le duc de Vendôme, gouverneur de Provence, croit bon de rappeler aux échevins de la ville qu'il s'agit d'un spectacle privilégié. Il les rappelle à l'ordre par la lettre suivante, datée du 5 avril 1683 :

« Messieurs, ayant appris que vous avez dessein de faire représenter un opéra dans votre ville, je suis bien ayse de vous donner avis que vous ne devez pas passer outre sans avoir pris auparavant le consentement de Lully surintendant de la musique du Roy. Sa Majesté m'a fait l'honneur de me dire qu'elle luy avait donné un privilège par lequel il est défendu à toutes sortes de personnes de représenter des opéras dans aucunes villes du Royaume sans la permission de M. Lully sur quoy j'ai cru que je ne pouvais me dispenser de vous faire connaître les intentions de Sa Majesté, estant persuadé que vous ne manquerez pas de vous y conformer et que vous me serez obligés de vous avoir donné le moyen de prévenir les fâcheuses suites de cette affaire.¹⁸⁶ »

L'avertissement est significatif, car il n'émane pas seulement du gouverneur de Provence, mais encore, d'un des amis les plus intimes de Lully.

¹⁸⁶ À Versailles, le 5 avril 1683, de Mgr de Vendôme, aux échevins, touchant l'opéra. AMM GG 201.

Gautier se met donc en rapport avec le Surintendant de la musique du roi et des pourparlers s'engagent pour aboutir finalement en 1684.

Le 8 juillet 1684, un traité est signé entre le Gautier et Lully, devant Me Simon Mouffle, notaire à Paris¹⁸⁷.

Les dispositions contenues dans cet acte sont d'autant plus intéressantes que Marseille est le premier établissement de ce genre établi en province et que les actes constitutifs des Opéras de Lyon et de Rouen en reproduisent le cadre¹⁸⁸. On peut y lire :

« Furent présens Jean-Baptiste Lully (...) et le sieur Pierre Gautier¹⁸⁹, maître de musique, demeurant ordinairement en la ville de Marseille (...) Lesquelles Partyes ont fait entr'elles le traité qui en suit, sçavoir est Que ledit Sieur Lully, en vertu de la permission à luy accordée par S.M. par ses Lettres patentes donnée à Versailles au mois de mars 1672, registrées en la cour du Parlement de Paris le 27 juin audit ans, Et de la faculté y esnoncée d'establir des Escoles particulières de Musique en cette ville de Paris, et partout qu'il jugera nécessaire, A baillé, et délaissé par ces présentes pour le temps et espace de six années, à commencer comme il sera cy-après dit au sieur Gautier et acceptant, Le Droit et Permission d'establir une Académie de musique dans la Ville de Marseille en Provence, seulement composée de tel nombre et qualité de personnes que ledit Gautier advisera, pour faire en ladite Ville les représentations tant des opéras composés par le dit Sieur Lully, que d'autres que led. Sr Gautier, ou ceux avec qui il pourra s'associer, pourront composer, tant en vers françois qu'en langues étrangères, semblables aux Académies d'Italie, et tous aussi que pourroit faire le dit Sieur Lully, en vertu des dites Patentes, Lesquelles Six années commenceront le jour de la première représentation que fera led. Sr Gautier en lad. Ville de Marseille qui sera le 1^{er} du mois de janvier de l'année prochaine 1685, au plus tard, ou plus tost, s'il Le peut. ¹⁹⁰ »

¹⁸⁷ Alors que dans sa thèse sur l'Opéra de Marseille, Jeanne Cheilan-Cambolin affirmait que cet acte avait disparu du Minutier central aux Archives Nationales, nous avons réussi à le retrouver. Il est reproduit en annexe et la cote en est la suivante : Arch. Nat. ET/XCVI/134 Nous reconnaissons avoir éprouvé une certaine émotion en tenant dans nos mains un document signé de la main de Lully lui-même. Voir aussi CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^{ème} siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p.83, n. 1.

¹⁸⁸ LAURENCIE, Lionel de la, « Un émule de Lully : Pierre Gautier de Marseille », *Sammelbände der internationalen Musik*, Leipzig, Octobre-décembre, 1911, p. 41.

¹⁸⁹ A la fin du traité l'entrepreneur de spectacles marseillais signe bien « Gautier » et non « Gaultier ».

¹⁹⁰ Traité du 8 juillet 1684, Arch. Nat., Minutier Central ET/XCVI/134. Voir Annexes.

Toute la rédaction du traité montre avec quelle rigueur Lully conduisait ses affaires. Le Surintendant de la musique pose des conditions draconiennes. Deux clauses ont particulièrement attiré notre attention : si ces dernières n'étaient pas respectées le bail était résolu.

D'abord celle concernant la représentation d'ouvrages : « *led. Sr Gaultier ni ses Associez ne pourront faire aucune représentation des opéra dud. Sr Lully, pendant lesd. 6 années, qu'après qu'il aura cessé de les faire représenter en cette ville de Paris pour la première fois, à peine de résolution des présentes, si bon semble aud. Sr Lully, et outre, led. Bail fait moyennant la somme de 2000 livres pour la 1^{ère} desd. 6 années, Et 300 livres pour chacune des 5 dernières d'icelles que le Sr Gaultier promet payer en cette ville de Paris aud. Sr Lully ou au porteur, franchement et quittement, de quartier en quartier et par avance.* »

En cas de non-paiement du prix d'un quartier, le traité devenu nul, et Lully se réservait le droit de faire cesser les représentations et de saisir « *toutes décorations et machines* ».

Par ailleurs il est convenu que le bail de six années commencera à partir « *du jour de la première représentation que fera led. Sr Gaultier en lad. ville de Marseille, qui sera le premier du mois de Janvier de l'année prochaine 1685, au plus tard* »

Dans le cas où Gautier ne pouvait respecter cette date, le traité devenait également nul. Mais nous verrons que cette clause ne sera pas strictement appliquée.

De plus, c'est Gautier qui devra faire enregistrer au Parlement de Provence et à ses frais, les Lettres Patentes accordées par le roi au Surintendant de la musique.

Enfin si le bail vient à être résolu, Lully gardera les 500 livres payées d'avance.

Nous sommes le 8 juillet 1684 et il reste peu de temps à Gautier avant la première représentation. Aussitôt après la conclusion du traité, il se met donc en campagne pour recruter une troupe, car il lui faut commencer son exploitation dans les délais fixés et le temps presse. A ce propos, il est intéressant de noter que l'acte de 1684 ne contient

aucune disposition qui interdise à Gautier d'employer des chanteurs et des danseurs engagés à l'Opéra de Paris¹⁹¹.

Il semble qu'une lettre les ducs de Vendôme recommande les artistes et leur directeur aux échevins de Marseille : Anet, 25 août 1684 :

«*Messieurs,*

Ceux qui vous rendront cette lettre vous feront connoistre le dessein qu'ils ont de s'establir dans votre ville. Vous n'estes pas assez ennemys de la joye pour vous y opposer ; la grâce que je vous demande pour eux est que vous leur soyez favorables en ce qui dépendra de vous, les considérant comme des personnes que je vous recommande.

*Je suis, Messieurs, votre affectionné serviteur, Louis de Vendosme.*¹⁹²»

La première représentation a lieu le 28 janvier 1685, avec un retard de près d'un mois sur les délais indiqués dans le traité signé en juillet 1684. On donne *Le Triomphe de la Paix*, opéra en trois actes précédés d'un prologue, paroles et musique de Pierre Gautier. Joseph Campra, frère d'André, est au pupitre. Cela suscita une curiosité extrême et fit courir le « tout Marseille ». D'après le *Mercurie Galant*, le succès est complet et durable : « *les Habits furent trouvez magnifiques, les Machines justes et les Décorations très belles. La dance y plu fort, la symphonie encore davantage et toutes ces choses firent donner beaucoup de louanges à M. Gautier qui a bien voulu prendre tant de peines et hazarder tant de frais pour le divertissement de la Province. On s'est rendu de tous costez à Marseille pour voir ce spectacle que l'on y donne plusieurs fois chaque semaine.*¹⁹³ »

La deuxième œuvre de Gautier jouée à Marseille, à l'occasion de la guérison du roi, fut le *Jugement du Soleil*. La pièce, attira, en mars 1687, une grande affluence d'auditeurs,

¹⁹¹ En revanche une disposition de ce type est insérée dans le traité conclu par Leguay pour l'Opéra de Lyon.

¹⁹² AMM, GG 201.

¹⁹³ *Mercurie Galant*, février 1685, pp. 287-289.

« toutes les personnes de qualité de l'un et de l'autre sexe, tant de Marseille que d'Aix, de Toulon et des autres villes de la Province ¹⁹⁴ ».

Mais malgré ces succès, Pierre Gautier devait lui aussi, comme Perrin, connaître des difficultés financières. Les salaires des artistes n'étaient pas payés et les loyers de la salle de spectacles ne sont pas acquittés. Gautier signe alors plusieurs reconnaissances de dettes. Cependant ses créanciers s'activent¹⁹⁵ et, informé de l'imminence d'une saisie, Gautier, qui est dans l'impossibilité de rembourser rapidement ses dettes, essaie alors de se sauver du naufrage en ouvrant des négociations avec l'opéra de Lyon¹⁹⁶.

Mais le 4 septembre 1688, il est emprisonné pour dettes¹⁹⁷. Le 8 septembre, on l'oblige, par la force, à vendre son opéra à Nicolas Besson, chef de la grande bande des violons de Marseille, employé à l'Opéra depuis 1686¹⁹⁸. En réalité, Besson est devenu propriétaire, pour 8200 livres, de toutes les décorations, machines, costumes et accessoires de théâtre, des acteurs et actrices. Gautier serait alors resté le détenteur du privilège ? L'aurait-il cédé à Besson. Aucun des documents d'archives que nous avons pu consulter ne nous l'a indiqué.

Besson rencontre lui aussi des difficultés : scission de la troupe à son arrivé, citation en justice, par la propriétaire du jeu de paume pour non paiement du loyer de la salle etc. Devant toutes ces difficultés, Besson se démet de ses fonctions.

Aussitôt, Philippe de la Croix¹⁹⁹, maître de musique demeurant à Marseille, charge le sieur Mignard, architecte du roi demeurant à Paris, d'entreprendre en son nom, des tractations avec Nicolas de Francine²⁰⁰, gendre et successeur de Lully²⁰¹, pour racheter le privilège de l'Académie royale de musique antérieurement cédé à Pierre Gautier.

¹⁹⁴ *Mercur Galant*, mars 1687, I, p. 32 et s.

¹⁹⁵ Plusieurs instances sont engagées devant la Sénéchaussée. Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 105.

¹⁹⁶ Archives du Vaucluse, Fonds Vincenti, 1081 f° 602.

¹⁹⁷ Archives du Vaucluse, B 1074 f° 79 et B 950 f° 502, cité par ROBERT, J. *Revue d'Histoire du théâtre*, juillet-septembre 1965, p. 307. Durant ce séjour en prison, Pierre Gautier composera une suite d'orchestre intitulée *Les Prisons* publiée à Paris, chez Ballard en 1707. Voir Lionel de la Laurencie, *Op. cit.*, p. 47 et 58 (fragment musical.)

¹⁹⁸ Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, *Op. cit.*, pp. 105-125.

¹⁹⁹ De la Croix avait été l'associé de Leguay, directeur de l'Opéra de Lyon. Tenu sans doute au courant des embarras que rencontrait Pierre Gautier, il a abandonné l'Opéra de Leguay pour s'en aller tenter fortune à Marseille.

²⁰⁰ Dans les textes d'archives le nom est orthographié très souvent ainsi *Franciny*.

Le 23 mars 1689, de la Croix, représenté par son procureur Pierre Mignard, acquiert par-devant maîtres Simon Mouffle, un nouveau privilège d'opéra pour la ville de Marseille. Lui est accordé :

« Le droit et permission d'établir une académie de musique dans les villes de Marseille, Aix et Montpellier composée de tel nombre et qualité de personnes que ledit sieur de la croix avisera pour faire en l'une ou l'autre de ces villes, même en celle d'Avignon, encore que cy-après elle fut rendue au Saint-Siège, alternativement et non en toutes ou deux d'icelles à la fois, les représentations tant des opéras composés par feu Monsieur de Lully (...) que des autres que ledit sieur de la Croix ou ceux ausquels il pourra s'associer pourront composer ..²⁰² »

Le privilège est octroyé pour six ans, à partir du 1^{er} avril 1691, moyennant deux mille livres annuels, payable par quartier et d'avance. Le non-paiement du privilège à M. de Francine entraîne automatiquement la résiliation du contrat. Mais De la Croix connaît, lui aussi, des difficultés financières et ne laisse que des dettes.

Levasseur²⁰³ et Salx obtiennent alors le privilège de l'Opéra de Marseille et supplantent De la Croix dont l'entreprise n'a pas vécu plus de neuf mois.

Il était accordé à ces deux personnages *« le droit et permission de l'établissement ont continuation de l'académie de musique ou opéra, tente en la ville de Lyon quand celle de Marseille, ex, Montpellier, Grenoble, dit Jean et Chalon, avec la permission d'aller en celle d'Avignon »*.

Pierre Gautier et son frère Jacques, qui s'étaient exilés à Lyon, espérant y faire une meilleure fortune²⁰⁴, reviennent dans la région marseillaise en 1693. Ils reprennent même l'exploitation des spectacles mais Pierre Gautier n'ayant laissé à Marseille que des créanciers, trouva peu prudent de reprendre l'affaire à son nom. Il laisse donc à son frère, Jacques, le titre de « directeur de l'Académie Royale de Music de Marseille. »

²⁰¹ Il ne faut pas oublier que le privilège accordé à Lully était cessible à ses héritiers : « pour en jouir sa vie durant, et après luy celui de ses enfants qui sera pourveu et receu en survivance de ladite charge de Sur-intendant de la musique de nostre chambre ». Lettres Patentes accordées à Lully en mars 1672.

²⁰² *Traité pour l'opéra de Marseille*, 23 mars 1689, passé devant Simon Mouffle. *Minutes Chevillard*. Cité par Lionel de la Laurencie, *op. cit.* p. 47.

²⁰³ Levasseur est maître de musique à Lyon. Il est assisté d'Arnaud Salx, apothicaire.

²⁰⁴ Comme l'on s'en doute, cela ne fut pas le cas.

La carrière des frères Gauthier s'achève brusquement lorsqu'en 1697, ils sont victimes d'un naufrage. Ils s'étaient rendus à Montpellier pour y donner des représentations. « *après avoir fait un profit considérable dans cette ville, (...) le sieur Gautier, désirant retourner à Marseille, fit embarquer sur mer, vers la fin de décembre, toutes les machines, les instruments et autres équipages servant aux riches et magnifiques décorations des opéras, avec presque toutes les hardes des musiciens, acteurs et autres personnes qui étaient sous sa direction. Il persuada même plusieurs d'entre eux de s'embarquer comme lui, pour faire ce voyage plus facilement et à moins de frais ; mais malheureusement lorsqu'ils se furent embarqués, et qu'ils se trouvèrent un peu avancés dans la mer, le mauvais temps les surprit (...) à la fin la tempête continuant toujours avec une horrible violence, les jeta contre quelque écueil infortuné, où ils firent naufrage, sans que le patron de la barque, les mariniers, ni pas un de ceux qui étaient dedans, se pût sauver pour en venir donner des nouvelles. On demeura plus de six mois sans savoir ce qu'ils étaient devenus, et après qu'on se fût enquêté par toutes les côtes d'Afrique, d'Espagne, d'Italie et de Provence, et même des îles voisines, n'en ayant appris quoi que ce soit, on conclut qu'ils étaient certainement péris dans la mer, par un temps orageux.* ²⁰⁵ »

La perte est considérable : les deux frères Gautier et plusieurs de leurs compagnons disparaissent, ainsi que tout le matériel de l'opéra.

Il est intéressant de noter que Pierre Gautier ne s'était pas contenté de développer l'Opéra uniquement à Marseille bien que la permission accordée par Lully ne fut valable « *qu'en la Ville de Marseille seulement* ». Dès 1687 il fait une tournée à Avignon : « *l'opéra de Marseille est déjoué pendant l'Est et la*

En sous M. Gauthier, organiste du 10 Marseille, où l'on a joué, pendant les mois de juillet et août, l'opéra de feuilleton et pendant les mois de septembre d'octobre, l'opéra d'Armide et pendant les mois de novembre un et commencement de décembre, l'on continuait et ils sont retournés à Marseille. ²⁰⁶ »

²⁰⁵ « Mémoires surtout les plus considérables événements qui sont arrivés dans la ville d'Arles depuis l'année 1694 jusques à l'année 1712 » par Louis PIC. Publié dans *Le Musée*, Revue arlésienne historique et littéraire, 1873, n° 5, pp. 35- 36.

²⁰⁶ Manuscrit Lanquet 1208, années 1682- 1687. Cité par Lionel de la Laurencie, *Op. cit.*, p. 46.

Mais pendant que la salle de spectacles est inoccupée à Marseille, d'autres comédiens vont demander l'autorisation de pouvoir l'utiliser afin d'y donner des représentations.

Mais qui est compétent pour délivrer ces autorisations ?

C'est toute la question délicate posée par l'octroi de privilèges : toutes les permissions ne seront pas délivrées par la même autorité. Il faut donc s'adresser aux bonnes personnes car si certaines autorisations dépendent directement du Surintendant de la musique du roi, d'autres sont de la compétence du Gouverneur, de l'Intendant ou encore des échevins.

Il peut arriver, enfin, que le Gouverneur ou le Président du Parlement interviennent pour régler certains conflits de privilèges.

Après avoir examiné les tentatives de Perrin, Lully et Gautier pour établir un Opéra, on peut en tirer les conclusions suivantes :

Lorsque le privilège est confié à des particuliers (comme Perrin ou Gautier) qui financent l'entreprise avec leurs propres deniers et ceux de leurs associés, les charges financières inhérentes à ce genre d'exploitation dépassent vite ce que ces entrepreneurs sont capables d'assumer réellement. Les frais sont plus importants que les recettes, même lorsque les représentations ont du succès²⁰⁷. L'institution se retrouve alors vite en péril : les artistes ne sont plus payés, et les créanciers réclament leurs dus... la faillite semble inévitable.

Seul Lully semble avoir réussi à tirer son épingle du jeu. Mais il faut reconnaître qu'en plus de ses qualités d'homme d'affaires, il bénéficie de la protection royale et surtout de son soutien financier.

Il y aurait alors une différence entre les théâtres privilégiés et ceux qui ne le sont pas, entre ceux qui bénéficient d'une aide financière de l'Etat et ceux qui fonctionnent grâce à des apports financiers privés²⁰⁸. Toutes les entreprises artistiques ne bénéficient pas de la protection royale engendrée par l'octroi d'un privilège en Conseil. Pourtant, chaque fois qu'une troupe voudra faire des représentations, elle devra au préalable en obtenir l'autorisation. Quelle est l'autorité compétente en la matière et comment fonctionne ce système ?

²⁰⁷ Il faut y ajouter aussi les mauvais tours joués par les associés, qui détournent de l'argent à leur profit... voir le contentieux entre Perrin et Sourdéac supra I. B.

²⁰⁸ Le statut juridique et le mode de financement de l'institution artistique seraient donc les deux facteurs qui conditionneraient sa survie ? Pour la réponse à cette question voir *infra* chapitre 2.

TABLEAU COMPARATIF DES PRIVILEGES DE PERRIN, LULLY ET GAUTIER

Différences Ou Similitudes	Privilège Perrin (28 juin 1669)	Privilège Lully (mars 1672)	Traité entre Gautier et Lully (8 juillet 1684)
Durée du privilège	« pendant douze années »	« pour en jouir sa vie durante, et après lui celui de ses enfans qui sera pourvu et reçu en survivance de ladite charge de surintendant de la musique de nôtre chambre »	« Lully (...) A baillé, et délaissé par ces présentes pour le temps et espace de Six années, à commancer comme il sera cy- après dit audit Sieur Gaultier et acceptant (...) Lesquelles Six années commenceront du jour de la première représentation que fera led. Sr Gaultier en lad. Ville de Marseille, qui sera le 1 ^{er} du mois de Janvier de l'année prochaine 1685, au plus tard, ou plus tost s'il Le peut »
Etendue géographique du privilège	« la permission d'establi- r en nostre bonne ville de Paris et autre de nostre royaume (...) de faire chanter de pareilles "opera" ou représentations en musique en vers françois, dans toute l'étenduë de nostre royaume »	« d'establi- r une Académie royale de musique dans nôtre bonne ville de Paris (...) lequel pourra aussi establi- r des écoles particulières de musique en nôtre bonne ville de Paris et partout où il jugera nécessaire »	« Le Droit et Permission d'establi- r une Académie de musique dans la Ville de Marseille en Provence (...) pour faire en ladite Ville les représentations »
Composition de l'Académie	« des Académies composées de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera »	« qui sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon être, que Nous choisirons et arrêterons, sur le rapport qu'il nous en fera »	« seulement composée de tel nombre et qualité de personnes que ledit Gaultier avisera »

<p>Fixation du prix des places et interdiction d'entrer sans payer</p>	<p><i>« luy permettons de prendre du public telles sommes qu'il avisera (...) faisons très-expresses inhibitions et deffences à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, mesme aux officiers de nostre maison, d'y entrer sans payer ».</i></p>	<p><i>« pour le faire dédommager des grands frais (...) lui permettons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, mêmes celles qui auront été représentées devant Nous (...) comme aussi de prendre telle somme qu'il jugera à propos (...) faisant très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et conditions qu'elles soient, même aux officiers de nôtre maison, d'y entrer sans payer »</i></p>	
<p>Immunité</p>	<p><i>« Voulons et Nous plaist, que tous gentils-hommes, damoiselles, et autres personnes, puissent chanter ausidts "opera" sans que pour ce ils dérogent au tiltre de noblesse, ny à leurs privilèges, charges, droits et immunitéz.</i></p>	<p><i>« Nous voulons et Nous plaît, 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. »</i></p>	

SECTION II : 1672 – 1790 LE REGIME JURIDIQUE DU PRIVILEGE ET SA NECESSAIRE OBTENTION SOUS L'ANCIEN REGIME

L'objet de cette section est d'abord de comprendre, le fonctionnement du système des privilèges accordés pour la représentation de spectacles (A) et d'analyser ensuite l'évolution de cette pratique à Paris et en Provence durant l'Ancien Régime (B)

A. 1672 – 1715 : L'INSTITUTION THEÂTRALE ET LYRIQUE HERITEE DE LOUIS XIV : LE MONOPOLE

Si l'on s'en réfère à la définition donnée par Furetière, au XVIIe, le privilège est un « avantage particulier dont jouit une personne à l'exclusion de plusieurs autres, qui lui vient par le bienfait de son souverain.²⁰⁹ »

Dans le même sens, le *privilège* est ainsi défini dans le *Répertoire de Législation Dalloz* :

« Aucun théâtre ne pouvait être ouvert, tant en province qu'à Paris, sans un Privilège du Roi conféré par Arrêt du conseil²¹⁰ ».

Cependant il semble que la notion ne soit pas aisée à cerner : pour Max Fuchs, la définition est erronée²¹¹. En réalité cette définition est valable mais uniquement pour les théâtres privilégiés et pour une période bien définie, 1672 à 1715, qui marque le monopôle de l'institution théâtrale et lyrique.

²⁰⁹ FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, A. et R. Leers, La Haye, 1690, Tome III. Cette définition est aussi utilisée par Paul TILLIT, dans son article « Un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 à la Révolution », in *Droit et Opéra*, *Op. cit.*, p. 4

²¹⁰ Dalloz, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, Bureau de la jurisprudence générale, Paris, 1861, Tome 42, p. 291 « Théâtre – Spectacle » art. 8.

²¹¹ FUCHS, Max, FUCHS, Max, *La vie théâtrale en province au XVIIIème siècle. Les salles, la police des spectacles*, Librairie E. Droz, Paris, tome I, 1933, pp. 111-145.

Elle se révèle donc être exacte concernant l'Académie royale de musique (1672)²¹² et la Comédie-Française (1680). En effet, les lettres patentes et l'ordonnance portant création de ces institutions sont bien des actes émanant du pouvoir royal. Il suffit, pour le vérifier, de se référer, au privilège octroyé à Lully²¹³ qui commence ainsi « *Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre* » ainsi qu'à l'ordonnance du 21 octobre 1680, pour l'union des deux troupes des comédiens français.

Dans cette dernière, les caractères exclusif et monopolistique sont bien précisés : « *S.M. veut que la seule dite troupe puisse représenter les comédies dans Paris, faisant défenses à tous autres comédiens françois de s'établir dans ladite ville et faubourgs, sans ordre exprès de S. M.* ²¹⁴ »

En réalité, les définitions proposées renvoient uniquement à un régime particulier, à une pratique monopolistique qui a marqué le règne d'un roi, Louis XIV, et qui n'a duré que quarante ans. Les historiens du théâtre qualifient même ce modèle de « système Louis XIV ²¹⁵ ». Cette période consacre le règne des théâtres privilégiés ; celui de l'Académie royale de musique (1672) et de la Comédie-Française (1680)²¹⁶. Il y avait bien eu, dans la capitale, une troisième offre artistique avec la présence des Italiens, en faveur pendant un temps, mais ils sont chassés en 1697, encore une fois, du fait du prince²¹⁷.

Il ne reste alors plus que deux « troupes officielles » à Paris, l'une spécialisée dans le genre opéra, l'autre dans le genre théâtre. Une seule et unique institution par genre, cela tend vers l'uniformisation... Le dirigisme culturel qui sévissait depuis Richelieu s'affirme avec encore plus de rigueur « en imposant une action directe de l'État, selon trois axes : concentrer, codifier, protéger. ²¹⁸ »

Toutes les ordonnances royales de cette période ne tendront qu'à confirmer les monopoles octroyés et à en durcir l'application en y insérant des menaces de sanctions contre tous ceux qui pourraient représenter une forme de concurrence. Le privilège octroyé à Lully en 1672 en est un exemple :

²¹² Cela était vrai également pour le privilège octroyé à Perrin en 1669.

²¹³ Voir supra Section I.

²¹⁴ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, Plon frères, Paris, 1821 – 1833, Tome XIX, p. 253.

²¹⁵ Voir LAGRAVE, Henri, « Privilèges et libertés » in *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline JOMARON, Tome I, pp. 238-294

²¹⁶ L'ordonnance de 1680 réunit les troupes de l'hôtel de Bourgogne et de la rue Guénégaud. Cette fusion forcée des dernières troupes encore indépendantes met fin à des années de rivalités.

²¹⁷ Et plus précisément à la demande de Mme de Maintenon.

²¹⁸ LAGRAVE, Henri, « Privilèges et libertés » in *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline JOMARON, Tome I, pp. 238-294.

« *faisant très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et conditions qu'elles soient (...) de faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en français ou autres langues, sans la permission par écrit dudit sieur Lully, à peine de dix mille livres d'amende et de confiscation de théâtre, machines, décorations, habits et autres choses* »

On sait combien le Florentin veillait jalousement au privilège qui lui avait été accordé, et nous avons déjà vu, comment il se protégeait de ceux qui pouvaient être de dangereux rivaux en faisant réglementer notamment, au travers d'ordonnances royales²¹⁹, l'utilisation de la musique par les comédiens.

Mais les lutte juridiques ainsi engagées pour conserver un monopole vont avoir un effet inattendu : permettre le développement de genres artistiques nouveaux.

Ainsi, à côté des grandes troupes privilégiées, les petits théâtres, à peine tolérés, tentent de résister. L'exemple des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent est significatif.

Grâce à leurs franchises, ces lieux de rencontres commerciales drainent aussi toutes sortes d'activités de divertissement : montreurs d'animaux, vendeurs d'orviétan, acrobates, funambules etc. C'est la fermeture de la Comédie-Italienne en 1697 qui déclenche la lutte pour le droit à faire du théâtre : les forains engagent certains membres de la troupe congédiée et annexent le répertoire à l'italienne.²²⁰ Après tout, il existe tout un répertoire public et populaire qui échappe au privilège et qui pourrait être joué.

Parmi les troupes foraines, toutes n'accèdent pas à une activité théâtrale mais que ce soit le cas où non, elles restent toujours polyvalentes par prudence et par habitude.

Les succès des forains déclenchent une guerre des théâtres : procès interminables, appels au Parlement, échange de mémoires, saisies, fermetures, réouvertures, démolitions et reconstructions de loges. A partir de 1701, les fréquentes interdictions qui pleuvent sur les forains émanent du lieutenant de police soutenu par le Parlement en raison des privilèges de l'Académie royale de musique et des Comédiens du roi.

²¹⁹ Voir supra p. 12. Voir également les ordonnances du 30 avril 1673, du 21 mars 1675 et du 27 juillet 1682. Dans cette dernière ordonnance, les théâtres contrevenants sont menacés, à chaque infraction constatée, d'une amende de 500 livres au profit de l'Hôpital Général. Voir Paul TILLIT « Un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 à la Révolution », in *Droit et Opéra, Op. cit.*, pp. 16-17.

²²⁰ A propos des théâtres des foires et des boulevards, voir ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 261 et s.

La Comédie-Française veut imposer son monopole : en 1706, sur la pression des Français, le Lieutenant Général de police interdit les dialogues sur les théâtres de la Foire. Les forains utilisent alors le monologue ou la pantomime. Lorsqu'en 1710, la Comédie-Française fait interdire toute forme de dialogue et de monologue, Alard invente alors les « pièces à la muette », qui sont des pantomimes dont les dialogues apparaissent sur des écriteaux.

Les forains arrivent à contourner toutes ces censures, et même mieux, elles sont à l'origine de la création de genres nouveaux.

Si les Français veulent absolument défendre leur privilège, les directeurs de l'Opéra, eux, sont plus pragmatiques. A la différence de la Comédie-Française, l'Opéra n'est pas géré par des artistes, c'est une entreprise plus commerciale. Dès 1708, l'Opéra vend donc le droit de donner des spectacles chantés à deux exploitants forains, la veuve Maurice et Alard. Les artistes de la Comédie-Française font casser cette cession. Mais en 1714, une nouvelle permission est vendue à une troupe, où sont associés les Saint-Edme et Madame de Baune, qui prend aussitôt le nom d'Opéra-Comique²²¹.

En 1715, un Arrêt du Conseil « *défend aux troupes de danseurs de cordes et sauteurs des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent de Paris, de joindre à leurs divertissements aucune représentation de scènes comiques.*²²² »

La compétition entre les forains devient rude mais seul l'Opéra-Comique²²³ fait une ascension remarquable au point d'éclipser les petits spectacles²²⁴.

L'attitude des Français n'a donc « eut pour effet que de renforcer la « collusion » entre l'Opéra et les forains : ils facilitèrent ainsi le triomphe de la pièce en vaudevilles et la création, peu avant la mort de Louis XIV, de l'Opéra-Comique, bientôt assez fort pour concurrencer tous les théâtres réguliers.²²⁵ »

On peut alors préciser et définir ainsi le système du privilège durant la période 1672-1715 : un monopole exclusif conféré à des troupes privilégiées qui tend à uniformiser

²²¹ ROUGEMONT, *Op. cit.*, p. 266.

²²² Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Tome XXI, p. 73.

²²³ Il sera fermé en 1744. Mais en 1762, les Italiens annexeront l'Opéra-Comique, dont le répertoire va remplacer le leur.

²²⁴ Les petits spectacles forains ne vont pas pour autant disparaître. Mais leur aventure est moins connue pour la simple raison que l'attention des historiens s'est portée sur le devenir de l'Opéra-Comique. À partir des années 1750, les forains s'installeront sur les Boulevards dans des salles permanentes, tout en continuant de jouer pendant les foires. Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, pp. 338-339.

²²⁵ LAGRAVE, *Privilèges et libertés*, *Op. cit.*, p. 242.

l'offre artistique en ne reconnaissant qu'une seule institution officielle par genre. Et toutes les formes artistiques représentant une menace pour les privilèges ainsi octroyés, sont interdites par le Lieutenant Général de Police, par décision du Parlement ou par arrêt du Conseil.

On remarque alors, une similitude entre les politiques royales menées vis-à-vis de l'administration et celles conduites vis-à-vis des spectacles. En effet, les caractéristiques de la monarchie absolue se retrouvent aussi dans le domaine artistique et les moyens d'actions de l'absolutisme²²⁶ (uniformisation, centralisation et codification) s'appliquent tant au niveau des institutions publiques qu'au niveau des institutions artistiques.

Si les définitions énoncées plus haut, s'appliquent parfaitement aux théâtres privilégiés de Paris durant une période bien définie (1672 – 1715), qu'en est-il pour les théâtres de Province²²⁷ et particulièrement pour les spectacles à Marseille ?

Nous avons vu que nous étions, dans un système où tout est alors centralisé, contrôlé, corseté. Et si un entrepreneur souhaite ouvrir un Opéra en province, il doit d'abord obtenir l'accord du détenteur du privilège exclusif²²⁸. C'est la démarche suivie par Pierre Gautier en 1684. Respectant les termes du privilège octroyé à Lully, il sollicite l'autorisation du Surintendant de la musique du roi afin d'établir un Opéra à Marseille. La cité phocéenne fait alors figure d'exception avec son Opéra créé en 1684, en pleine période monopolistique du « système Louis XIV ». Mais si l'Opéra de Marseille est soumis au régime des spectacles privilégiés, il semble pourtant fonctionner sur des bases différentes, car en réalité il s'agit bien d'une institution décentralisée. Ce qui le confirme c'est l'absence totale de contrôle direct sur cette institution de la part du roi et de la part de Lully. De plus, la nature de l'acte accordant le privilège est fondamentalement différente : il ne s'agit plus d'un arrêt en Conseil mais d'un « *traité* » que les « *partys ont faict entr'elles* » par devant notaire.

²²⁶ ROULAND, Norbert, *L'État français et le pluralisme. Histoire politique des institutions publiques de 476 à 1792*, éd. O. Jacob, Paris, 1995, p. 201 et s.

²²⁷ Dans la plupart des provinces, les théâtres, au sens d'institutions, se développent à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle.

²²⁸ L'ordonnance rendue le 17 août 1684 précise que Lully a la possibilité de concéder son exploitation à d'autres entrepreneurs moyennant une « permission par écrit ». Rappelons que le traité entre Lully et Gautier date du 8 juillet 1684.

Par ailleurs, de grandes libertés pour la gestion et l'exploitation sont accordées à Gautier : il est, ainsi, laissé entièrement libre de constituer sa troupe qui sera « composée de tel nombre et qualité de personnes que ledit Sr Gautier advisera ». Le directeur marseillais est également libre dans le choix du répertoire et pourra « faire en ladite Ville les représentations tant des opéras composés par ledit Sieur Lully que d'autres que ledit sieur Gautier, ou ceux avec lesquels il pourra s'associer, pourront composer, tant en vers françois qu'en langues étrangères, semblables aux Académies d'Italie, et tous aussi que pourroit faire le dit Sieur Lully »

Et, le devenir du privilège octroyé à Pierre Gautier, prouve bien que les définitions proposées sont loin de recouvrir les différentes situations ayant existé en Provence durant la période 1672 - 1715. En effet, le privilège accordé par Lully à Gautier a fait par la suite l'objet de diverses conventions juridiques et il a été l'objet, notamment, de fréquentes sous-locations : nous n'en donnerons ici qu'un exemple :

En 1692, Salx et Levasseur²²⁹ (qui ont récupéré le privilège octroyé à Gautier) sous-louent l'exploitation de l'entreprise lyrique marseillaise au sieur Doulonne (Dollone) : « Messieurs Salx et Levasseur de la ville de Lyon, ensuite de leur accord par la lettre missive en date du neuf du courant (...) permet au sieur François Doulonne, maître de musique, demeurant en ceste ville de Marseille, présent, de jouer l'opéra en ceste ville ²³⁰ »

Lorsqu'il n'y a pas de sous-location, le détenteur du privilège et le directeur de l'Opéra sont une seule et même personne. Mais lorsqu'il y a arrentement, il faut alors faire la distinction entre le détenteur du privilège, et le directeur de l'entreprise artistique c'est-à-dire la personne qui sous-loue ce privilège.

Bientôt, l'Opéra de Marseille n'est plus le seul Opéra décentralisé de province et il est rejoint par l'Opéra de Lyon (établi par un acte du 17 septembre 1687) par l'opéra de

²²⁹ Rappelons que le privilège de Salx et Levasseur était très étendue géographiquement puisqu'il concernait Lyon, Marseille, Aix, Montpellier, Grenoble, Dijon, Châlon et même Avignon. Voir LAURENCIE, *Un émule de Lully, Op. cit.*, p. 50.

²³⁰ Acte passé le 30 janvier 1692, voir ADBR, 364 E 311 f° 64, Maître Blanc, cité par CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 138 et s.

Bordeaux (installé en mars 1688 par Clersilie et Pitel) et par l'Opéra de Rouen (le 15 septembre 1688). Marseille n'est donc le seul Opéra décentralisé de province²³¹.

Si les définitions de départ sont valables pour les théâtres privilégiés de Paris (l'Opéra et Comédie-Française), elles ne peuvent pas s'appliquer aux privilèges accordés pour les opéras décentralisés de province (Marseille, Lyon, Bordeaux et Rouen). Nous avons vu en effet que les deux sortes de privilèges diffèrent sur plusieurs points :

- La nature de l'acte : arrêt en Conseil pour le privilège de Lully / traité par devant notaire pour le privilège de Gautier
- L'autorité compétente pour délivrer le privilège : acte émanant du roi pour Lully / autorisation délivrée par le Surintendant de la musique pour Gautier
- Le contrôle exercé : l'Opéra dépend directement du roi / l'Opéra de Marseille est laissé à la libre gestion de Gautier, les seules clauses de révocation du privilège étant le non respect de la clause concernant les représentations des œuvres de Lully, le non paiement de droits à Lully (Bail d'environ 3000 livres par an²³²) ainsi que le non respect des délais pour l'ouverture de l'Opéra.

Il fallait donc trouver une définition ou tout au moins une explication permettant de prendre en compte toutes les situations existantes sous l'Ancien régime.

Cette question de départ, basée sur l'exigence de formuler une définition exacte de la notion de Privilège en matière de spectacles, nous a d'abord amenée à une constatation puis à une réflexion qui nous a conduit à l'élaboration d'une théorie

Nous avons vu qu'il existait des similitudes entre les politiques de centralisation menées vis-à-vis des institutions publiques et celles conduites vis-à-vis des institutions artistiques. Cependant, toutes les Opéras privilégiés existant en France sous Louis XIV, ne répondent pas exactement aux définitions qui en ont été données. C'est la prise de conscience de ce parallélisme de fonctionnement, mais aussi de ces singularités qui nous a permis d'élaborer une théorie visant à expliquer le système des privilèges

²³¹ Voir LAURENCIE, Lionel de la, « Un émule de Lully : Pierre Gautier de Marseille », *Sammelbände der internationalen Musik*, Leipzig, Octobre-décembre, 1911, pp. 41, n. 2 et 3.

²³² Gautier devait également respecter une clause concernant les représentations des opéras de Lully : « *ledit Sieur Gaultier ny ses Associez ne pourront faire aucune représentation des opéra dudit Sieur Lully, qu'après qu'il aura cessé de les faire représenter en cette ville de Paris pour la première fois, à peine de résolution des présentes.* » Voir, en annexe, le privilège accordé par Lully à Gautier. Voir également LAURENCIE, *Op. cit.*, p. 42.

octroyés pour les spectacles durant l’Ancien Régime et plus particulièrement pour la période 1672-1715.

Même si certains auteurs comme Max Fuchs ou Martine de Rougemont, ont pu proposer des pistes intéressantes, jamais, à notre connaissance, une théorie faisant un lien logique entre les différentes sortes de privilèges n’a été présentée pour expliquer un système qui semble incohérent de prime abord.

Max Fuchs parle bien de « privilège royal », de « privilège provincial » et de « privilège municipal » mais il s’étonne de la confusion qui règne entre ces trois types d’autorisations. Bien qu’il multiplie les exemples²³³, il ne se dégage pas véritablement de schéma expliquant clairement comment ces privilèges s’articulent entre eux.

Martine de Rougemont, quant à elle, parle d’une distinction d’attributions entre le gouverneur et l’intendant : le premier s’intéressant au choix des troupes et s’attachant même des comédiens, le deuxième s’occupant de faire construire les salles de théâtres²³⁴.

Durant tout l’Ancien régime, c’est toujours le même terme « Privilège » qui désigne les différentes autorisations octroyées pour la représentation des spectacles. Pourtant elles recouvrent des réalités différentes.

Si le système peu paraître complexe, a priori, tout semble pourtant suivre une hiérarchie administrative et une logique juridique parfaites. Le témoignage apporté par Millin de Grandmaison à ce sujet nous conforte :

« Il y avait alors, dit un auteur du temps, une vraie hiérarchie bien difficile à connaître. L’opéra ayant la suprématie, tous les autres théâtres lui étaient subordonnés²³⁵ »

D’après les documents d’archives que nous avons analysés et suite au rapprochement entre l’évolution suivie par les institutions publiques et les institutions artistiques nous

²³³ Max Fuchs parle « d’institutions rivales » à propos de ces trois privilèges.

²³⁴ ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 284.

²³⁵ MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, Chez Lagrange, Paris, 1796, 60 p.

en avons déduit que le système de l'octroi des privilèges, en ce qui concerne l'Opéra, est basé sur trois niveaux²³⁶ :

- **Au 1^{er} niveau, il y a le « privilège royal » accordé par lettres patentes.**

Cela concerne les spectacles privilégiés comme ceux de l'Académie royale de musique ou encore la Comédie-Française.

Le privilège d'Opéra octroyé à Lully notamment, lui permet de concéder son exploitation à d'autres entrepreneurs dans tout le royaume. Lorsque cela est le cas, l'acte doit se faire par écrit²³⁷ et prend la forme d'un traité signé devant notaire. Il s'agit d'un « Bail et Délaissement » octroyé pour une période limitée.

La faculté de concession contenue dans le « privilège royal » permet d'accéder à un deuxième niveau :

- **Au 2^{ème} niveau : le privilège découlant d'un traité entre le titulaire du « privilège royal » et un entrepreneur de spectacles.**

Il ne s'agit plus alors d'un privilège conféré directement par un Arrêt du conseil, mais d'une autorisation délivrée par celui qui a reçu du roi, la faculté d'établir des Académies de musique partout où il le souhaitera. Ce droit, octroyé à Lully par le roi, est rappelé sans ambiguïté dans le privilège accordé à Gautier :

« ledit Sieur Lully, en vertu de la permission a luy accordée par S.M. par ses lettres patentes données à Versailles au mois de mars 1672, registrées en la cour du Parlement de Paris le 27 juin audit an, Et de la faculté y esnoncée d'establir des Escoles particulières de musique en cette ville de Paris, et partout qu'il jugera nécessaire ²³⁸ »

L'acte ne revêt alors plus la forme officielle de lettres patentes. Il s'agit, d'un « traité » signé devant notaire, ainsi qu'il en est fait mention dans le privilège accordé à Pierre Gautier :

« Lesquelles Parties ont faict entr'elles le traité qui en suit »

On peut qualifier ce type de privilège de « privilège provincial » pour reprendre l'expression de Max Fuchs. Ce « *Bail et Délaissement* » est accordé à Gautier pour six

²³⁶ Nous nous sommes essentiellement basée sur l'exemple de l'Opéra de Paris et de l'Opéra de Marseille.

²³⁷ Voir Ordonnance du 17 août 1784.

²³⁸ Privilège accordé à Gautier le 8 juillet 1684.

années par la seule personne compétente pour octroyer une telle autorisation : le détenteur du privilège royal.

D'ailleurs, lorsque Salx et Levasseur souhaiteront récupérer le privilège de l'Opéra de Marseille en 1689, ils ne s'adresseront ni au roi, ni au gouverneur de Provence, ni à l'intendant, ni aux échevins de Marseille, mais bien à Nicolas de Francine, gendre de Lully, titulaire du privilège royal d'Opéra depuis la mort de Florentin.

Puisque le « privilège provincial » a vocation à s'exercer dans une zone géographique délimitée et puisque celui de Gautier n'est valable qu'en « la ville de Marseille seulement », quel rôle va jouer l'Administration locale et notamment les autorités municipales ?

- **Au 3^{ème} Niveau se trouve l'Administration locale avec le gouverneur, l'intendant et les échevins.**

En général ces autorités veillent à la bonne exécution des privilèges accordés, qu'il s'agisse des privilèges accordés par le roi ou qu'il s'agisse de « privilège provincial » comme celui accordé à Gautier par Lully.

D'ailleurs le Duc de Vendôme avait défendu le privilège de Lully lorsqu'il avait rappelé aux échevins de Marseille :

« Ayant appris que vous aviez dessein de faire représenter un opéra dans votre ville, je suis bien aise de vous donner avis que vous ne devez pas passer outre sans avoir pris auparavant le consentement Mr Lully, surintendant de la musique du Roy²³⁹. »

Par ailleurs nous verrons lorsqu'un Opéra privilégié de province souhaite venir représenter dans une autre ville, sa demande d'autorisation auprès de l'Administration locale reçoit toujours un avis favorable et est enregistré quasi-automatiquement.

Tout semble donc suivre une logique et une hiérarchie administrative.

Mais lorsque que la troupe de Gautier part en tournée dans les villes voisines, il arrive que les autorités municipales délivrent des autorisations temporaires à des troupes de passages, afin qu'elles puissent donner des représentations dans la salle de spectacle de Marseille restée vide. C'est ce que Max Fuchs appelle des « privilèges municipaux ». Ils sont en général délivrés au cas par cas et leur durée ne dépasse pas quelques semaines

²³⁹ Duc de Vendôme aux échevins de Marseille, 5 avril 1683, AMM G 201.

voire quelques mois. Mais que se passe-t-il si la troupe privilégiée rentre plus tôt et qu'elle trouve sa salle occupée ?

Lorsque c'est le cas, le conflit est inévitable : les plaintes de la troupe détentrice du « privilège provincial » ne se fait pas attendre et l'affaire connaît alors un cheminement qui suit à nouveaux les trois niveaux hiérarchiques mais cette fois dans l'ordre inverse : du bas vers le haut (Voir *infra*)

Enfin la question du privilège est rendue encore plus complexe à ce troisième et dernier niveau par l'existence de sous-locations du « privilège provincial ». Dans la plupart des cas le détenteur du privilège est également l'exploitant. Mais il peut décider de permettre à une personne d'exploiter l'opéra en son nom. Dans ce cas, il sous-loue à un directeur, le droit de représenter des opéras tout en restant pour autant le détenteur du privilège. Le directeur n'est donc pas forcément le détenteur du privilège. Bien mieux, il peut arriver que le directeur, bénéficiaire d'une sous-location, sous-loue à son tour à une autre personne ses droits de représenter des opéras.

Le régime juridique s'appliquant aux autorisations pour jouer la comédie est, quant à lui différent du système des privilèges pour l'Opéra. La matière est ici régie par une ordonnance de 1706 disposant en son article 1^{er} que :

« Aucuns comédiens, farceurs, bateleurs & opérateurs, ne pourront s'établir en cette ville & élever dans les jeux de paume, salles, cours et places publiques, aucuns théâtres et machines, ni y représenter aucunes comédies, jeux, farces, et débiter aucunes drogues sans en avoir obtenu la permission par écrit, et avoir fait fixer le prix des places ; à peine de 500 livres d'amende, de confiscation de leurs machines, décorations et drogue. ²⁴⁰ »

La différence principale entre le système d'octroi des privilèges pour l'Opéra et celui des autorisations pour jouer la comédie tient à la faculté qui a été reconnue à Lully, en 1672, de pouvoir établir des Opéras partout en France. Le système s'échelonne alors sur trois niveaux pour l'opéra tandis que pour la comédie il n'y en a que deux.

Le tableau récapitulatif ci-dessous peut aider à se repérer.

²⁴⁰240 AMM, FF 191, f° 77-83.

	PRIVILEGES POUR L'OPERA		PRIVILEGES POUR LA COMEDIE	
<p>PRIVILEGE ROYAL</p> <p>Théâtres privilégiés (Opéra et Comédie-Française)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Acte émanant directement du roi - Donne des droits exclusifs (monopole) 	1 ^{er}	<p>Académie royale de musique créée par lettres patentes de mars.</p> <p>NB : Ce privilège permet à son détenteur de concéder son exploitation à d'autres entrepreneurs : on peut qualifier ces concessions de « Privilège Provincial »</p> <p>NB : La durée du privilège vise à rendre pérennes les théâtres privilégiés :</p> <p>Ex : le privilège accordé à Lully lui permet d'en jouir « <i>sa vie durant</i> »</p>	1 ^{er}	<p>Comédie-Française créée par une ordonnance du 21 octobre 1680.</p> <p>NB : contrairement à l'Académie royale de musique, la Comédie-Française n'a pas cette faculté de pouvoir délivrer des privilèges permettant d'établir des théâtres privilégiés dans toute la France.</p>
	2 ^{ème}	<p>« Privilège Provincial » délivré par le détenteur du privilège royal.</p> <p>L'entrepreneur a alors l'autorisation d'exploiter un genre qui fait l'objet d'un monopôle dans une zone géographique délimitée et pour un temps donné.</p> <p>L'acte prend la forme d'un traité passé devant notaire.</p> <p>La durée du « Bail et Délaissement » va de 6 à 12 ans</p>		<p>C'est un édit de 1706 qui règle la matière.</p> <p>En vertu de ce texte, ce sont les lieutenants généraux de Police (les échevins) qui délivreront des autorisations aux troupes de comédiens pour qu'ils fassent des représentations dans leurs villes²⁴¹ (voir privilège municipal au niveau suivant)</p>

²⁴¹ Nous avons cependant découvert, au cours de nos recherches, une exception qui mérite d'être citée ici. Il s'agit d'un privilège de comédie octroyé par le roi lui-même à Joseph Tartaroty, dit Paschariel, qui lui permet d'aller dans toutes les villes du royaume et d'y faire des représentations comme « bon lui semblera » (c'est donc une exception à l'édit de 1706). Les différentes autorités locales sont donc tenues de lui faire bon accueil et ne se risqueront pas à lui refuser l'autorisation de jouer. Comme Paschariel est venu à Marseille pour y jouer *La Passion de Notre Seigneur*, en 1742, nous avons une trace du contenu de ce privilège :

« Sa Majesté voulant gratifier & favorablement traiter Joseph Tartaroty (sic), dit Paschariel, comédien de l'ancienne troupe italienne qui était entretenue par le feu Roi ; sa femme, son père, ses frères, ses enfants & autres personnes dont il entend composer une troupe de comédiens, elle leur a, de l'avis de Mr. le Duc d'Orléans, régent du Royaume, permis (...) d'aller dans toutes les villes et autres lieux du royaume, d'y séjourner tant qu'ils jugeront à propos, de passer dans les pays étrangers & de rentrer en France quand bon lui semblera.

Mande et ordonnons à cet effet (...)

Paris, 18 octobre 1717

Signé : LOUIS, (et plus bas) Phélippeaux » Voir, AMM, FF 309, Marseille 31 mars 1742.

AUTORISATIONS LOCALES DE REPRESENTER L'OPERA OU LA COMEDIE	3^{ème}	-Le gouverneur de Provence, l'intendant le Parlement et les échevins de Marseille veillent au respect du « Privilège Provincial » d'Opéra	2^{ème}	- A Marseille il faut obtenir l'autorisation des échevins et de l'intendant
	N I V E A U	-Les échevins peuvent délivrer un « Privilège municipal » à une troupe de passage, à condition que la troupe détentrice du « Privilège provincial » soit en tournée et que cela ne lui cause aucun tort.	N I V E A U	- A Aix il faut obtenir l'autorisation du Parlement et des autorités municipales.
Administration Locale : Gouverneur, Intendant et Autorités Municipales				

NOTA BENE :

- Le privilège de l'opéra a la préférence sur celui de la comédie : s'il faut choisir entre les deux on préférera l'opéra (notamment à Marseille)
- Mais l'opéra n'est pas exclusif : les deux spectacles peuvent coexister :
« lorsque l'opéra et la comédie se trouveront ensemble en cette ville, ils feront leurs représentations alternativement et à différents jours²⁴² »

Le bilan de la politique menée vis-à-vis des spectacles durant la période 1672- 1715, est complexe et paradoxal :

La principale contradiction se trouve dans le « système et Louis XIV » lui-même. Celui-ci avait, en effet, tenté d'instaurer la centralisation de l'activité artistique, avec l'octroi de privilèges conduisant à des monopoles vigoureusement défendus par leurs titulaires. Pourtant, les lettres patentes accordées à Lully, en lui permettant d'établir des Opéras partout en France, a permis une ouverture vers une forme de décentralisation de l'activité artistique (création des Opéras de Marseille, Lyon, Bordeaux, Rouen).

Un autre paradoxe réside dans le changement de l'attitude du souverain vis-à-vis des spectacles : si le pouvoir royal marque fortement son emprise sur la vie artistique, et notamment sur la vie théâtrale à partir des années 1670, bientôt les spectacles ne sont plus soutenus²⁴³ et les Italiens sont même chassés en 1697.

²⁴² Sentence du 15 juin 1728, AMM, FF 191, f° 77-83.

²⁴³ Nous pensons notamment au changement d'attitude de Louis XIV qui se tourne désormais vers la religion et à l'influence supposée qu'aurait exercé Mme de Maintenon sur le roi.

Nous avons vu que si les définitions proposées s'appliquent aux institutions artistiques privilégiées de Paris (Académie royale de musique et Comédie-Française), elles ne rendent pas compte de la situation existant réellement en incluant pas le cas des opéras privilégiés de province.

De toute façon, même en y ajoutant les Académie de musique privilégiée de province, cela ne nous donnerait toujours pas une vue représentative de la vie lyrique et théâtrale de cette période (1672-1715) riche en spectacles privés, en théâtres de société, en fêtes, et en foires.

Différentes formes de privilèges « royal », « provincial » et « municipal » vont donc coexister durant la période 1715-1789 et plusieurs exemples tirés des archives et que nous allons exposer dans le développement ci-dessous, viennent conforter le raisonnement ci-dessus exposé.

B. 1715 – 1789 : L'ATTITUDE DU POUVOIR ROYAL ENCOURAGE LA CONCURRENCE DES SPECTACLES ET LE DEVELOPPEMENT DE L'ENTREPRISE PRIVEE

La politique réductrice, monopolistique visant à écarter toute forme de concurrence par l'octroi de privilèges exclusifs a été peu à peu affaiblie par la poussée des théâtres forains.

Malgré le régime juridique contraignant mis en place sous Louis XIV, les artistes ont réussi à contourner les interdictions formelles martelées dans les Lettres Patentes. Bien mieux, la politique vis-à-vis des théâtres semble changer et le pouvoir est beaucoup plus tolérant.

Dès la mort de Louis XIV, l'attitude du gouvernement change donc.

En rappelant les Italiens²⁴⁴ dès 1716²⁴⁵, le Régent détruit en partie les effets de l'unification réalisée vingt ans auparavant ; en laissant croître les théâtres forains, il autorise la concurrence et ouvre une ère de libéralisme relatif²⁴⁶.

²⁴⁴ Après avoir partagé dès 1658, les salles occupées par la troupe de Molière, les Comédiens italiens, prennent possession du théâtre de l'hôtel de Bourgogne en 1680, lors de la fondation de la Comédie-Française. Ils sont chassés en 1697 par Louis XIV et sont rappelés par le Régent en 1716. Voir

Le régent et Louis XV agissent pour développer l'activité théâtrale dans toute la France, et encouragent voire oblige toutes les villes de province à se doter d'équipements pour accueillir les artistes.

Ainsi, à Aix, en 1756, le duc de Villars, exprime son désir de voir reconstruire la salle de spectacle aux frais de la ville. Devant la réticence des consuls, il se propose même « *de l'y obliger par les ordres du Roi* »²⁴⁷.

En Provence, les conflits des privilèges témoignent du développement de l'activité théâtrale et lyrique. Mais ils attestent aussi d'une autre réalité : celle de la concurrence qui existe non seulement entre les troupes rivales, mais aussi entre les autorités locales.

Nous nous situons ici au niveau des privilèges délivrés localement et que Max Fuchs nomme « privilèges provinciaux ». Dans cette zone d'administration, plusieurs autorités peuvent donner des autorisations et il peut arriver que les décisions prises par les autorités municipales soient en conflit avec celles émanant du gouverneur ou encore de l'intendant. Et pour rendre les relations encore plus complexes, il est avéré que depuis 1691, l'intendant est également le 1^{er} Président du Parlement de Provence²⁴⁸.

Parmi ces autorités certaines sont devenues puissantes au point que le pouvoir royal décide de réduire leur influence. C'est le cas des gouverneurs²⁴⁹ qui, sous Louis XIV, se retrouvent cantonnés dans un rôle honorifique. Ils sont alors assistés (contrôlés) par un

CHRISTOUT, Marie-Françoise, « Théâtres de Paris avant 1791 », in *Les théâtres de Paris*, études réunies par LATOUR et CLAVAL, Délégation à l'action culturelle de la ville de Paris, Paris, 1991, p. 21 et s.

²⁴⁵ Voir l'ordonnance du 8 mai 1716, qui permet le rétablissement d'une nouvelle troupe de comédiens italiens, avec défense à toute personne d'entrer sans payer. (ISAMBERT, Tome XXI, p. 103). A partir de 1716, on peut noter l'existence, non plus de deux mais de trois théâtres privilégiés à Paris : L'Opéra, la Comédie-Française et les Comédiens-Italiens du Roi.

Le premier de ces monopoles est national, le second est limité à la région de Paris. Quant au dernier, sans être véritablement formulé, l'idée du monopole est sous-entendue en 1716 au bénéfice des Comédiens-Italiens de Luigi Riccoboni, qui plaideront souvent comme s'ils en étaient assurés.

²⁴⁶ Voir LAGRAVE Henri, *Op. cit.*, p. 244.

²⁴⁷ Bibliothèque Méjanes, manuscrit n° 842, cité par JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, p. 288.

²⁴⁸ « Cette réunion des pouvoirs de l'intendant et de la charge de premier président, déterminait une tradition qui, après 1691, allait fixer l'usage jusqu'à la fin de la monarchie. »BUSQUET, *Histoire des institutions de la Provence de 1482 à 1790*, Typographie et Lithographie Barlatier, Marseille, 1920, p. 33 et s.

²⁴⁹ Ces derniers, qui administrent les provinces, ont vu leurs pouvoirs déjà très étendus, être consolidés par l'inamovibilité (ordonnance de 1467) et l'hérédité des offices. Ils étaient devenus de puissants personnages tentés de jouer un rôle politique important. Au cours du XVII^e siècle le pouvoir royal a donc cherché à réduire leur influence.

lieutenant général nommé par le roi ; puis, leurs attributions leur sont retirées et démembrées entre les intendants et les commandants en chef²⁵⁰.

Ce sont ces mêmes autorités que les artistes dramatiques et lyriques viennent solliciter pour l'obtention d'un privilège. Dans un tel contexte, on s'aperçoit alors que les conflits à propos des autorisations de « jouer » ne sont finalement, que le reflet des relations complexes et tendues qui existent entre les gouverneurs et les agents de la centralisation (intendant et commandant en chef).

De même que le système de l'octroi des privilèges, sous Louis XIV, n'est qu'une illustration, sur le plan des institutions artistiques, de la politique de centralisation menée par le pouvoir royal ; de même, les conflits de privilège révèlent la concurrence qui existe non seulement entre troupes ambulantes et privilégiées mais aussi entre autorités locales.

D'ailleurs les pratiques pour l'octroi des privilèges sont différentes suivant que l'on se trouve à Marseille ou à Aix et suivant qu'il s'agisse d'Opéra ou de Comédie.

Il semble cependant, qu'une règle soit communément admise lorsqu'il s'agit du privilège d'Opéra : le détenteur pourvu d'une permission émanant du directeur de l'Académie royale voit toujours ses droits enregistrés et ce, quasi automatiquement²⁵¹.

À la différence de l'Opéra, où le privilège doit nécessairement être octroyé par le directeur de l'Académie royale est nécessaire, nous avons vu qu'en matière de comédie c'est l'article 20 de l'édit de 1706, seul texte légal faisant jurisprudence²⁵² en la matière, qui règle la question en attribuant aux officiers de police le droit exclusif de délivrer ces autorisations :

« Pourront lesdits lieutenants généraux de police, à l'exclusion de tous autres officiers, accorder les permissions qui seront requises par les comédiens, opérateurs et autres personnes de cette qualité.²⁵³ »

²⁵⁰ HILAIRE, Jean, *Histoire du droit. Introduction historique au droit et Histoire des institutions publiques*, Dalloz, 11^{ème} édition, 2007, p. 138.

²⁵¹ Bien mieux, nous verrons plus loin, avec l'affaire Hébrard, que lorsque deux privilèges sont en conflit, l'un pour la comédie octroyé en vertu de l'Edit de novembre 1706, et l'autre pour l'opéra en vertu d'un droit accordé par le directeur de l'Académie royale, c'est toujours ce dernier qui prévaut. Voir infra.

²⁵² Pour les cas ayant fait jurisprudence voir, FUCHS, Max, *La vie théâtrale en province au XVIII^{ème} siècle. Les salles, la police des spectacles*, Librairie E. Droz, Paris, tome I, 1933, p. 116 et s.

²⁵³ DUCHESNE, *Code de la Police*, 3^{ème} édition, 1761, p. 272.

Pourtant, dans plusieurs villes, malgré cette disposition formelle, les différents représentants locaux du pouvoir disputent ce droit aux lieutenants généraux de police. De là naissent de véritables conflits entre institutions rivales.

A Marseille, l'édit de 1706 a été invoqué pour régler un conflit qui impliquait d'importantes personnes, telles que le Chevalier de Pilles²⁵⁴. C'est une lettre de Versailles, datée du 21 février 1731, qui rappelle que ce sont les échevins qui ont autorité pour décider. C'est de M. Royer lui-même, gentilhomme de la reine qui l'indique :

*« L'Edit de novembre 1706 vous attribue, Messieurs, en qualité de lieutenants généraux de police, la connaissance de tout ce qui concerne les spectacles, et le droit de donner des permissions de représenter. J'en parlerai un jour de cette semaine à M. le comte de Saint-Florentin est à M. le Sachet, et emporterai un exemplaire de l'arrêt du conseil de novembre 1702, rendu en faveur des officiers de police de Grenoble en pareille occasion »*²⁵⁵.

Le droit applicable en matière de privilèges pour la Comédie est donc très clairement rappelé²⁵⁶.

Mais il semble que la leçon doive être répétée surtout lorsque les artistes demandent un privilège auprès de personnes qui ne sont pas compétentes pour le délivrer. C'est ce que rappelle le comte de Saint-Florentin²⁵⁷ dans une lettre adressée aux échevins :

²⁵⁴ Toussaint de Fortia de Pilles est connu sous le nom de Chevalier de Pilles, et est mort en 1760. Chef d'Escadre, Commandeur de l'Ordre de Saint-Louis et Commandant la Marine à Marseille. Voir DE LA CHENAYE-DESBOIS, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France ...*, 1774, Tome VII, p. 701.

²⁵⁵ Versailles, le 21 février 1731, AMM, GG 202. Voir également la lettre du 23 février 1731 qui complète la précédente : « Messieurs, la lettre que M. de Saint-Florentin vous a écrite avant-hier aura dissipé la crainte où vous étiez que M. de Pilles ne vint à bout de faire établir une troupe de comédiens à Marseille. On a fort approuvé que vous vous y soyez opposé » AMM, GG 202.

²⁵⁶ Le 6 avril 1780, M. de La Tour, intendant, rappelle aux échevins de Marseille que lorsqu'ils statuent à propos des spectacles, c'est en tant que « lieutenants généraux de police » : « je dois au surplus vous observer, d'après M. le Procureur général, qu'en pareille matière vous ne procédez point comme échevins & simples administrateurs de la communauté, mais en votre qualité de lieutenants généraux de police dont vous assurez la juridiction. La règle exige que vos ordonnances soit intitulées les lieutenants généraux de police, que les requêtes qui vous sont présentées soient communiqué au Procureur du Roy de la police dont le ministère doit concourir, cela se pratique ainsi partout. » Voir AMM GG 203.

²⁵⁷ Louis Phélypaux, comte de Saint-Florentin (1705-1777), fils du marquis de la Vrillière. Il succède à son père en 1725 comme ministre des affaires générales de la religion réformée, puis devient, en 1761, ministre d'État. Secrétaire de la maison du roi et ministre de l'Intérieur il fait fonction de premier ministre de Louis XV, en détenant le record de longévité ministérielle en France (50 ans). Il est remplacé par Malesherbes en 1775.

« Versailles, 7 décembre 1747

J'ai reçu votre lettre par laquelle vous me rendez compte de l'explication que vous avez eue avec M. le comte de Maulevrier à l'occasion de la troupe de comédiens que le sieur Mangot demande à établir à Marseille. L'ordre que M. le comte de Maulevrier a pour commander en cette ville même aux habitants, n'a d'autres fin ni d'autres effet que de l'autoriser à régler le service militaire et à défendre et mettre la ville en sûreté contre les ennemis. Comme la comédie n'a pas de rapport direct à ces divers objets, le sieur Mangot n'a pas besoin, pour la faire jouer, d'une permission expresse de M. le comte de Maulevrier. C'est devant vous qu'il doit se pourvoir, la vôtre lui étant nécessaire suivant tous les édits et arrêts concernant la police.²⁵⁸ »

Peut être que le comte de Maulevrier s'est octroyé de tels pouvoirs car il souhaitait exercer une influence quelconque sur les spectacles de Marseille. Peut être était-il le protecteur et le mécène de ce sieur Mangot. Ou alors peut-être que le sieur Mangot, sachant qu'il n'obtiendrait pas d'autorisation de la part des échevins, a tenté sa fortune auprès du comte.

Quoiqu'il en soit, la solution rendue est claire : une autorité, ne peut pas délivrer d'autorisation en vertu de compétences qui ne lui ont pas été dévolues.

À Aix, il semble que les directeurs de troupes fassent preuve de beaucoup de prudence, en évitant de provoquer, entre les différentes autorités, une querelle qui pourrait avoir des conséquences néfastes pour eux. Ainsi, avant de représenter, ils ne manquent jamais de requérir une permission auprès du Parlement et une autre permission auprès des consuls. Ils prennent tout autant de précaution lorsqu'ils rédigent le texte de leurs affiches et mentionnent seulement, « *par permission* », sans préciser de qui émane la permission.

Comme le remarque très justement Christiane Jeanselme dans sa thèse sur la vie musicale à Aix-en-Provence²⁵⁹, le fait que le Parlement accorde les autorisations aux comédiens pour la ville d'Aix et qu'il ne le fasse jamais pour les autres villes situées dans l'étendue de sa juridiction est significatif. On peut voir là une tendance du Parlement à sortir du cadre de ses propres attributions pour jouer à Aix, lieu de sa séance, un rôle prépondérant aussi bien dans le domaine de la vie artistique que dans celui de la vie politique, sociale ou économique.

²⁵⁸ Versailles, 7 décembre 1747, AMM GG 202

²⁵⁹ JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, 4 volumes, 16714 f.

D'ailleurs un arrêt du Parlement du 10 octobre 1724 atteste du rôle actif de cette institution dans l'octroi d'autorisations : ainsi le Parlement permet à une troupe venant de Marseille, dirigée par Garoutte et Antoine Huet dit Loinville, de s'installer dans la ville « *pour y représenter les comédies approuvées, aux lieu et heure accoutumés* »²⁶⁰.

Christiane Jeanselme affirme que cette attitude du Parlement se limite à la seule ville d'Aix et qu'à Marseille « seuls les échevins délivrent des autorisations.²⁶¹ » Mais il faut nuancer cette opinion en rappelant que le Premier Président du Parlement est aussi l'intendant et que c'est à ce dernier titre qu'il intervient régulièrement dans l'octroi des privilèges délivrés par la ville de Marseille. Donc une fois encore, l'ombre du Parlement plane sur l'octroi des privilèges en Provence.

Un document d'archive en atteste : il s'agit d'une lettre de Mgr Lebret, Premier Président et Intendant « *au sujet de laisser représenter les comédiens qui sont venus en cette ville* » de Marseille le 12 juin 1728²⁶² :

« Mme de Castellane se plaint, Messieurs, que quoique vous ayez donné votre permission par écrit (...) vous venez cependant de défendre aux comédiens de représenter parce que l'opéra est venu depuis à Marseille.

Comme cette défense porterait un grand préjudice à Mme de Castellane et qu'il paraît que le privilège de l'opéra n'est point exclusif, surtout dès que les comédiens n'occupent pas la salle destinée à l'opéra, je vous prie de tâcher de conseiller les uns et les autres, et de nous éviter la peine de voir au Palais un procès sur cette matière.

LEBRET

Je crois même que le Parlement grandi il y a quelques années un arrêt en faveur des comédiens sur la même difficulté. »

On comprend, entre les lignes, que Mgr Lebret s'adresse ici aux échevins de Marseille en qualité d'intendant mais que si les autorités municipales persistent dans leur refus de laisser représenter les comédiens dont il est question, c'est alors à titre de premier président du parlement qu'il sera concerné. Mgr Debré ne se prive d'ailleurs pas de rappeler, à la fin de sa demande, l'état de la jurisprudence sur ce type de question. On voit donc bien que le premier président du Parlement garde un œil sur les autorisations délivrées par la ville de Marseille.

²⁶⁰ ADBR (site d'Aix), B 5274.

²⁶¹ JEANSELME, *Op. cit.*, p. 280.

²⁶² Aix, le 12 juin 1728, AMM, GG 202.

Par ailleurs ce document nous apporte une information supplémentaire concernant le fonctionnement du système des privilèges : on y apprend que lorsque les artistes privilégiés de l'Opéra sont en tournée dans d'autres villes et que leur salle de spectacles à Marseille est vide, les échevins peuvent tout à fait autoriser une autre troupe à occuper les lieux sans pour autant porter atteinte au privilège de l'Opéra qui lui, a été octroyé par délégation du pouvoir royal.

Ce que nous apprend enfin ce document, c'est que l'Intendant, en adressant des conseils courtois mais très clairs aux échevins, cherche à régler en amont et à l'amiable les dissensions concernant l'octroi des autorisations afin d'éviter que des conflits de privilèges ne se transforment en procès et ce, malgré la concurrence qui existe entre les différentes autorités locales.

En fait, tout se passe généralement sans problème lorsque les artistes prennent le soin de d'obtenir l'agrément des différentes autorités locales. Cela est valable autant à Marseille qu'à Aix. Dans la première de ces deux villes il sera judicieux de s'adresser aux échevins et à l'intendant, tandis que dans l'autre la permission des consuls et l'enregistrement du privilège par le Parlement semblent indispensables. Deux exemples en attestent :

Si à Aix, les comédiens multiplient les demandes d'autorisation, à Marseille, les artistes soient aussi très prudents : quand bien même ils sont détenteurs d'une autorisation émanant directement du gouverneur, ils ne prennent pas le risque de passer outre l'autorisation des échevins. C'est dans ce sens que Dubruit de Charville²⁶³, directeur d'une troupe de comédiens sollicite l'attention bienveillante des échevins de Marseille le 3 juillet 1727 :

« Messieurs, quoique muni d'un privilège très authentique de Mgr le maréchal duc de Villars pour représenter la comédie avec ma troupe dans la bonne ville de Marseille, je ne prendrai pas la liberté de m'y présenter si je n'avais votre agrément.(...) Je ne me mettrai point en devoir de jouir de tous les droits accordés par mon privilège que je

²⁶³ Dubruit de Charville est comédien du roi à Lyon.

*n'en aie auparavant obtenu votre permission. Mgr le maréchal a bien voulu joindre à sa patente une lettre pour recommander*²⁶⁴ »

Il faut dire qu'une tournée suppose pour le directeur de troupe l'engagement de frais considérables. Aussi ce dernier préfère-t-il être sûr de son droit avant de se déplacer. En réalité la réponse des échevins à la demande de Dubruit de Charville sera négative. Ils ne veulent pas de sa troupe. Ils vont même jusqu'à lui mentir prétendant que l'Opéra « *ne bouge pas d'ici (Marseille) et nous vous en donnons avis afin... que vous ne vous exposiez pas à venir inutilement.* »²⁶⁵

À Aix aussi, en matière de spectacles, tout se passe bien tant que les comédiens prennent le soin de demander une autorisation auprès du Parlement, et une autre auprès des consuls. Mais en 1763, un directeur de troupe ne se présente pas devant les consuls pour requérir leur agrément et une violente polémique éclate alors. En fait, un arrêt du Parlement du 16 décembre 1762 avait autorisé François Duplessy à donner une ou deux représentations par semaine « *pendant le Carnaval, le Carême et tant qu'il n'y aura pas d'autre troupe dans la ville* »²⁶⁶. Mais contrairement à l'usage, une fois en possession de cette autorisation, Duplessy ne se présente pas devant les consuls pour obtenir la permission. Les consuls revendiquent alors l'exclusivité que leur attribue, en la matière, l'article 20 de l'édit de novembre 1706 et qui indique que dans le cas où les consuls accorderaient ou refuseraient mal à propos une permission à des comédiens, la Cour serait en droit d'infirmer ou de confirmer ces permissions par voie d'appel ou de recours, ainsi qu'elle peut le faire pour tout autre fait de police. Les consuls affirment que c'est à ce seul recours que le Parlement d'Aix doit se borner et qu' « *il est de sa dignité, autant que de sa justice, de laisser agir tranquillement des juridictions subalternes* ».

Mais qu'arrive-t-il lorsque la salle de spectacles est déjà occupée par des comédiens et qu'il est permis à des artistes de l'opéra de venir y jouer ?

²⁶⁴ AMM, GG 202.

²⁶⁵ Lettre des échevins de Marseille à Dubruit de Charville le 25 avril 1729. AMM, BB 269, f° 89. Pour une explication détaillée de cette affaire, voir ROUBAUD, Claudine, *L'Opéra de Marseille. Recueil de documents d'archives*, Imprimerie Municipale, Marseille, 1987, pp. 7-8.

²⁶⁶ ADBR (Site d'Aix), B 5357, f° 777.

Comment les échevins arbitrent-ils entre un entrepreneur de spectacles lyriques qui bénéficie de la protection du directeur de l'Académie royale de musique, et des comédiens qui ont le soutien de l'Infant d'Espagne Don Philippe ?

Ce sont toutes les questions posées par l'affaire Hébrard en 1745. Ce dernier exemple, significatif, doit ici être exposé car il offre une synthèse de tous les conflits qui peuvent survenir lorsqu'il s'agit de l'exercice de deux privilèges concurrents.

François Hébrard, chef de troupe et surtout, semble-t-il, homme d'affaires peu scrupuleux, avait obtenu en 1743, par la protection du duc de Richelieu et de l'intendant de Guyenne de Tourny, le privilège de Thuret, directeur de l'Académie royale de musique, pour représenter pendant six ans l'opéra à Bordeaux et dans les villes de Guyenne et Languedoc. L'acte, enregistré au Châtelet, fut passé devant Mes Marchand et Laideguière, notaire à Paris²⁶⁷.

En 1745, Hébrard se plaint de ce que l'exploitation ne donne pas de bons résultats à Toulouse et c'est probablement cet insuccès en Languedoc qui le pousse à tenter fortune à Marseille²⁶⁸.

Il obtient donc de Bergé, successeur de Thuret, une permission spéciale pour mener, avec son associé Loinville, l'Opéra à Marseille et y donner des représentations pendant six mois.²⁶⁹

Le 13 septembre, le duc de Villars écrit, à l'instigation du duc de Richelieu, une lettre aux échevins de Marseille pour leur recommander la troupe²⁷⁰. Mais l'unique salle de spectacle de la rue Vacon, était alors déjà louée par la troupe de comédiens de la demoiselle Catherine Julien-Legrand à qui la permission des échevins avait été accordée pour donner des représentations jusqu'au jour des Rameaux 1746.

Dès le 25 septembre 1745, Hébrard et Loinville présentent requête aux échevins, lieutenants généraux de police, pour avoir permission de faire des représentations de leur spectacle dans la salle publique de cette ville « *enjoignant aux rentiers d'icelle de la leur rendre libre sous dû salaire.* »²⁷¹

Lorsque cette requête est signifiée aux comédiens occupant la salle, la demoiselle Legrand et ses associés répondent qu' « *ils sont porteurs d'un privilège du Marquis de Mirepoix, commandant de cette province, et surtout de la permission de MM. Les*

²⁶⁷ AMM, FF 309, f° 231 v°.

²⁶⁸ Voir FUCHS, *Op. cit.*, t. I, p. 135.

²⁶⁹ AMM, FF 309, f° 231 v°.

²⁷⁰ Dans cette lettre très protocolaire, le duc de Villars semble s'acquitter visiblement un devoir importun. Voir AMM, BB 332.

²⁷¹ AMM, FF 309, f° 231 v°.

*Lieutenants généraux de police, (...) et que c'est une maxime connue que les privilèges particuliers pour les Académies royales n'ont point de droit exclusif et ne peuvent, par conséquent, empêcher nos troupes de représenter dans le même lieu où telle Académie se trouve*²⁷² ».

La demoiselle a raison et tort à la fois. S'il est vrai que la ville de Marseille a pu accepter d'accueillir deux spectacles à la fois²⁷³ lorsqu'elle avait deux salles²⁷⁴, la situation est rendue complexe car nous sommes en présence d'un privilège d'Opéra délivré par le directeur de l'Académie royale de musique et hiérarchiquement c'est cette autorisation qui prévaut sur celle délivrée par les échevins en vertu de l'Edit de 1706²⁷⁵. Le procureur Lavabre répond « *la demoiselle Legrand, après bien des raisonnements qui ne sauraient opérer le moindre effet, lors qu'ils sont opposés à une Académie royale, s'est avisée de contester le titre des suppliants et de dire qu'ils n'ont aucun privilège (...) sans faire attention que les suppliants ne font qu'exécuter le privilège dont ils étaient pourvus dans les provinces de Guyenne et du Languedoc, et que tout doit se mesurer sur ce privilège et sur l'extension accordée par le sieur Berget pour Marseille.* »²⁷⁶

Le 2 octobre les échevins enregistrent le privilège d'Hébrard et lui permettent de faire des représentations dans la salle de spectacles, enjoignant à la demoiselle Legrand de libérer les lieux dans les trois jours²⁷⁷.

Mais la demoiselle Legrand ne s'arrête pas là, et à côté des voies juridiques, elle fait jouer ses appuis politiques. Elle fait notamment appel à la protection de l'Infant

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Et encore, même durant les courtes périodes où Marseille a pu avoir deux salles sous l'Ancien régime, les autorités locales étaient réticentes à la multiplication des spectacles invoquant que l'offre dépassait la demande et que toutes les troupes ne pourraient pas « survivre » et faire bonne fortune si elles étaient trop nombreuses. Voir également le chapitre sur les salles de spectacles infra.

²⁷⁴ Le problème est rendu encore plus difficile par le fait suivant : Granier, locataire, en vertu d'un contrat public, de la salle des spectacles de Marseille jusqu'à l'année 1751, avait loué celle-ci à la troupe des comédiens de la demoiselle Legrand. Granier assure qu'il ne veut « *prendre aucune part aux contestations qui peuvent s'élever entre eux les directeurs de l'opéra et ceux de la comédie* » mais que si les comédiens devaient être expulsés de la salle, cela ne peut être à son préjudice : « *En ce cas les directeurs de l'opéra doivent se subroger alors à l'arrentement des comédiens et à remplir toutes les conditions jusques à Pâques prochaines, pour le paiement du loyer et des réserves* » Voir AMM, FF 309, f° 231 v°.

²⁷⁵ Voir supra la théorie que nous avons exposée sur le fonctionnement des privilèges en un système hiérarchique.

²⁷⁶ AMM, FF 309, f° 231 v°.

²⁷⁷ AMM, FF 309, f° 231 v°. Défense est même faite aux comédiens d'avoir dans leur orchestre plus de six symphonistes. Cela renvoie bien sûr à l'ordonnance royale du 21 mars 1675 octroyée à Lully et qui limitait l'utilisation de la musique par les comédiens à deux voix et six instruments.

d'Espagne auprès de qui sa troupe était allée jouer à Nice et qui avait été très satisfait de leur prestation²⁷⁸. Elle fait même courir le bruit que les échevins maltraitent sa troupe depuis qu'ils sont allés à Nice sur l'ordre de l'Infant. Cette rumeur étant parvenue jusqu'à la cour de ce prince, les échevins, effrayés de la tournure que prend l'affaire, écrivent à divers personnages pour se justifier : à l'intendant, au marquis de Mirepoix, à M. de Mauriac, commandant en second, au maréchal de Maillebois²⁷⁹.

Cette crainte se traduit par la décision sage qu'ils rendent le 26 octobre : l'Opéra sera représenté alternativement une semaine les dimanches, jeudi et samedi, et l'autre semaine les mardi, jeudi et samedi, est ainsi en continuant jusqu'à l'expiration.

Les comédiens, insatisfaits, en appellent au Parlement. Celui rend un arrêt le 25 novembre, par lequel il casse la sentence des Lieutenants de police du 26 octobre, et ordonne une alternance égale entre la comédie et l'opéra. Le 29 novembre, Hébrard part pour Paris afin de se pourvoir devant le Conseil du Roi²⁸⁰.

Tout ceci devait avoir des conséquences sur la tranquillité publique : et, le public réagissait si violemment que les échevins ont été obligés d'interdire aux comédiens d'assister aux représentations de l'opéra et de défendre réciproquement aux chanteurs de l'opéra dès les représentations de la comédie²⁸¹.

Finalement, l'affaire est arbitrée par le marquis de Mirepoix et M. de Mauriac²⁸² : les directeurs de l'opéra s'engagent à payer cent louis aux comédiens moyennant quoi ceux-ci acceptent d'abandonner la salle. Est-il besoin de dire que la somme ne fut jamais payée ?²⁸³

²⁷⁸ L'infant d'Espagne Don Philippe avait d'ailleurs chargé le comte de Rohan de remercier les échevins d'avoir permis à cette troupe de venir jouer pour son agrément durant le carnaval. Voir AMM GG 202 15 avril 1745 et 20 avril 1745.

²⁷⁹ Toutes ces lettres se trouvent aux Archives Municipales de Marseille : BB 271, f° 147 et suivants ; BB 311, f° 147 v°. Voir également les lettres écrites par le maréchal de Maillebois voir GG 202 8 octobre 1745, par Mgr de la Tour voir GG 202, 16 octobre 1745, par M. de Mauriac voir GG 202 23 octobre 1745.

²⁸⁰ AMM, BB 271 f° 149 et 311.

²⁸¹ Cette défense est bien observée par ces derniers mais les comédiens sont plus récalcitrants. Ainsi lors d'une représentation de l'opéra, deux comédiennes sont aperçues au balcon des deuxièmes loges. Une voix crie alors « *A bas les comédiennes* ». Les officiers responsables de la surveillance des spectacles demandent aux actrices de la comédie de se retirer en vertu des ordres de Messieurs les échevins mais une certaine dame Pitrot, comédienne, a l'impertinence de dire que « *Messieurs les échevins étaient des sots de donner de pareils ordres ; sur quoi garde de police ayant voulu lui représenter qu'elle parlait mal, elle lui aurait répondu qu'il était un faquin et qu'elle le ferait casser.* » Voir le procès verbal du Capitaine de quartier François de Bonnacorse daté du 27 novembre 1745, AMM série FF. Cité par ISNARD, Emile, « La vie théâtrale à Marseille au XVIIIe siècle : L'Opéra et François Hébrard », *Bulletin Officiel du Musée du Vieux-Marseille*, n° 22 et 23, mai-juin 1934, pp. 53-59

²⁸² Sans doute au début de janvier.

²⁸³ Hébrard n'a pas plié mais il a pris des engagements de manière à contenter les comédiens. Voir AMM, BB 271 f° 148. Et l'intendant lui aussi est satisfait de l'arrangement : « *j'étais bien persuadé, Messieurs,*

Ainsi, nous voyons que lorsque deux privilèges sont en conflit, l'un pour la comédie octroyé en vertu de l'édit de novembre 1706, et l'autre pour l'opéra en vertu d'un droit accordé par le directeur de l'Académie royale, c'est toujours ce dernier qui prévaut.

À Paris, la politique de libéralisation²⁸⁴ est engagée par deux décisions royales importantes :

en 1759, Louis XV permet l'ouverture du théâtre de Nicolet ; et en 1762 il ordonne la réunion de l'Opéra-Comique avec les Italiens.

Martine de Rougemont, se basant sur les travaux de Max Fuchs, affirme qu'à la même période (années 1760), la situation des spectacles en province est toute autre et que «*les officiers de la Couronne empêchent la construction de nouveaux théâtres*»²⁸⁵. Pourtant nous ne pensons pas que ce raisonnement puisse s'appliquer aux spectacles en Provence, et notamment à Marseille²⁸⁶.

Nous avons vu que des conflits et privilèges pouvaient survenir pour différentes raisons :

- Soit parce que plusieurs troupes (comédie, opéra mais aussi des danseurs de corde²⁸⁷ et autres spectacles) veulent toutes s'installer dans la ville et que les autorités refusent en opposant l'argument la demande culturelle est bien en dessous d'une telle offre et qu'un seul spectacle suffit donc
- Soit parce qu'une troupe de comédiens occupe la salle de spectacles alors qu'une troupe privilégiée de l'Opéra est à Marseille (affaire Hébrard)
- Cela parce que la troupe ne s'est pas adressée à la bonne personne et qu'elle a reçu une permission d'une autorité non compétente en la matière
- Soit parce que la troupe, bien qu'elle soit pourvue d'un privilège authentique de l'intendant, ne l'a pas fait confirmer ce droit auprès des échevins (procédure à suivre à Marseille) ou ne l'a pas fait enregistrer auprès du Parlement (procédure à suivre à Aix) auquel cas, les lieutenants généraux de police refusent aux artistes de représenter sans leur autorisation.

que vous termineriez par votre sagesse le différend qui pouvait encore y avoir entre l'opéra et la comédie et que vous prendriez les tempéraments les plus convenables pour les uns et pour les autres ». Voir AMM, GG 201,17 mars 1747.

²⁸⁴ Cette politique continuera jusqu'à la Révolution où l'on atteindra la liberté totale des théâtres avec la loi de 1791. Mais ce régime de liberté sera très court.

²⁸⁵ Voir ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 216 et s.

²⁸⁶ Voir infra le développement sur les salles de spectacles.

²⁸⁷ A propos de danseurs et sauteurs de corde indésirables, voir AMM ; I¹ 558

Parfois le conflit peut concerner des droits que le directeur de l'Opéra privilégié de la ville envisage d'octroyer à une troupe de comédiens qui désirent venir y jouer et ce, sans l'accord des échevins. Le cas s'est produit à Marseille en 1779 : Beaussier était d'accord pour qu'une troupe de comédiens Italiens établis à Bastia viennent jouer à la condition qu'ils ne donnent que trois représentations par semaine afin que cela ne nuise pas financièrement à l'Opéra. Beaussier avait eu l'indélicatesse d'adresser sa requête au Parlement le 9 juin 1779. On sait qu'il aurait d'abord dû passer par les échevins. La réaction de ces derniers ne se fait pas attendre ils font valoir devant le Parlement que « *La requête du sieur Beaussier & ses actionnaires doit être rejetée par ce qu'elle ne tend à rien moins qu'à dépouiller les lieutenants de police de leurs droits essentiels et de leurs pouvoirs, et de se soustraire à leur juridiction (...) une troupe italienne établie en Corse veut venir représenter à Marseille pendant quelques mois ; il faut qu'elle se présente directement aux Lieutenants de police pour en obtenir la permission (...) ces entrepreneurs privilégiés pour Marseille n'ont pas le droit de se subroger d'autres troupes ni d'introduire d'autres troupes ni françaises ni italiennes sur le théâtre de Marseille, ni d'accorder un morceau de leur privilège à des tiers.* ²⁸⁸ »

Dans l'arrêt intervenu le 16 juillet 1779²⁸⁹, le Parlement donne raison aux échevins. Un directeur d'opéra privilégié ne peut donc délivrer une autorisation à des comédiens qui souhaitent venir représenter sur sa scène. Et il peut encore moins « *accorder un morceau* » de ce privilège à des tiers. Les règles régissant les compétences en matière d'autorisation ainsi que celles délimitant les droits en matière d'exercice de privilèges sont donc vivement rappelées ici. Dans une dizaine d'années pourtant, le régime va complètement changer et les privilèges seront abolis.

Durant la période 1716-1789, les théâtres vont se multiplier à Paris, et leur nombre va même tripler.

Le 5 mai 1789, quand s'ouvrent les États généraux, dix spectacles attirent le public de la capitale, quatre grands et six petits : d'une part, l'Académie royale de musique, le théâtre Français, le théâtre Italien, le théâtre de Monsieur, tout nouvellement créé aux Tuileries ; d'autre part, les Variétés amusantes, les Beaujolais, l'Ambigu comique au théâtre du sieur Audinot, les Associés ou spectacle comique du sieur Sallé, les Grands

²⁸⁸ AMM, GG 202, 9 juin 1779.

²⁸⁹ AMM, GG 202, 16 juillet 1779.

danseurs du roi ou théâtre du sieur Nicolet et le théâtre des Délassements comiques. Il faut ajouter à cela le Concert spirituel, les attractions de foires, les quelques théâtres de société, non payants, sur lesquels on joue la comédie bourgeoise et l'on a ainsi une idée des diverses salles que pouvaient fréquenter les Parisiens à cette date²⁹⁰.

La vie artistique en Provence est aussi bien animée. A Marseille, Laurent Garet obtient le privilège des spectacles en 1789. Mais c'est le maréchal Prince de Beauvau, gouverneur du pays et comté de Provence qui lui a accordé le privilège exclusif des spectacles de Marseille. Garet, bourgeois de Paris, sait bien qu'il a obtenu cette autorisation par une voie hiérarchique différente de celle qui aurait dû être suivie... Garet aurait-il fait jouer ses relations pour obtenir ce privilège qu'il désirait tant ? Quoiqu'il en soit, Garet prend la précaution de «*requérir la sanction de Sa Majesté pour assurer d'une manière irrévocable l'exécution de son titre.*²⁹¹ » Et l'arrêt du conseil d'État du roi en date du 5 avril 1788, vient confirmer ce privilège conformément aux attentes de Garet :

«*Le Roi étant en son conseil a ordonné et ordonne que le privilège accordé le 24 décembre 1787 avant le sieur maréchal de Beauvau au dit sieur Garet pour l'entreprise des spectacles dans la ville de Marseille pendant 10 ans, à commencer à Pâques 1789, sera exécuté suivant sa forme et teneur*²⁹²»

Mais une fois les privilèges abolis en 1789, quel avenir pour le théâtre et l'opéra ?

Que va devenir le privilège accordé à Garet ?

Un homme, Bonnet-Bonneville, va profiter de cette relative confusion pour tenter d'ouvrir sa propre salle de spectacles Marseille.

²⁹⁰ Voir LEPAN, *Histoire de l'établissement des théâtres en France*, Paris, 1807 ; DUCHESNE, *Les spectacles de Paris au calendrier historique et chronologique des théâtres pour l'année 1789*. Voir également HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 1-2.

²⁹¹ AMM, GG 196, 5 avril 1788.

²⁹² *Ibid.*

SECTION III : 1790 – 1799 : L'EXPERIMENTATION D'UN NOUVEAU REGIME JURIDIQUE : LA LIBERTE DES THEÂTRES

Les luttes d'idées des années 1789- 1790 en faveur de la liberté aboutissent à la loi de janvier 1791 qui consacre la liberté des spectacles. (A)

Désormais tout citoyen peut élever un théâtre. Partout les salles se multiplient et déjà les problèmes apparaissent : les difficultés financières et les faillites conduisent à la fermeture des salles nouvellement ouvertes²⁹³. (B)

L'on commence alors à se demander s'il ne faudrait pas amender, corriger cette première loi pour la rendre plus adaptée aux circonstances mais aussi exigences inhérentes à l'exploitation artistique. Petit à petit on commence à réaliser la nécessité de réguler le nombre de salles de spectacles en France et l'on se demande s'il ne faudrait pas revenir à une limitation du nombre des Théâtres. Quelques voix s'élèvent timidement pour défendre cette position, dès 1794. (C)

A. 1790 : LA PHASE TRANSITOIRE : VERS UN NOUVEAU REGIME JURIDIQUE POUR LES SPECTACLES

A Paris, le 12 juillet 1789, des députations se rendent dans les salles de spectacles et font fermer les théâtres²⁹⁴.

Dans la nuit du 4 août 1789 les privilèges et les droits féodaux sont abolis. Mais il faudra attendre un an avant qu'un texte ne vienne véritablement réglementer la question des privilèges en matière de spectacles... la loi sur la liberté des théâtres n'intervenant qu'en 1791.

²⁹³ Parfois c'est la guillotine qui chasse les spectacles ... Voir HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 92 à propos des « deux modestes théâtres, place Louis XV qui resteront ouverts jusqu'à ce que la guillotine les en chasse. »

²⁹⁴ HERISSAY, *Op. cit.*, p. 25

En 1789 et 1790, pendant que certains auteurs proclament leurs idées sur la nécessaire liberté des spectacles et montent à la tribune pour les défendre (a), d'autres agissent concrètement en ouvrant un théâtre qui fait concurrence à l'Opéra privilégié déjà en place dans la ville. C'est le cas de la création du Théâtre des Variétés à Marseille par Beaussier et Bonnet-Bonneville. L'analyse de ce cas passionnant, tant sur le plan juridique que sur le plan artistique, nous permettra de montrer comment l'année 1790 a été une phase transitoire vers le régime juridique de la liberté des théâtres. (b)

a. La lutte pour l'abolition des privilèges concédés aux grands théâtres : les idées en faveur de la liberté

Le 12 juillet 1789, les spectacles sont affichés comme d'ordinaire et, en cette journée dominicale, il y a foule dans les théâtres parisiens. Mais à la nouvelle du renvoi de Necker ce même jour, la colère populaire monte, entraînée par les paroles d'un certain Camille Desmoulins²⁹⁵. Dans tous les spectacles, une députation se présente et intime de ne point lever de rideau²⁹⁶ en ce jour de deuil, « *le départ du ministre portant un coup violent aux amis de la Liberté* ». ²⁹⁷ Les Salles de spectacles se vident et leurs spectateurs viennent grossir la foule qui déferle tumultueusement sur le boulevard²⁹⁸. Pour venger le ministre exilé, la foule cherche à se procurer toutes les armes possibles : piques, hallebardes, épées etc.

Si l'on connaît le pillage d'armes aux Invalides, l'on sait moins que le magasin d'accessoires de l'Opéra de Paris renfermait aussi des armes et que le sieur Charles

²⁹⁵ Devant le café de Foy, le jeune journaliste Camille Desmoulins, monté sur une table, harangue la foule. Il appelle à la révolte contre les troupes allemandes, venu, dit-il, « égorger » les Parisiens. Il se saisit d'une feuille d'arbre et l'accroche à son chapeau en guise de cocarde, aussitôt imité par le peuple. Voir *Chronique de la Révolution 1788-1799*, Larousse, 1904, p. 104 et s.

²⁹⁶ Au théâtre Français, c'est un des artistes qui informe le public qu'on ne jouera pas et qu'il peut reprendre son argent à la porte. Lorsqu'on lui demande pourquoi, il répond qu'« *une députation du peuple bien de se présenter ici et nous a déclaré qu'il n'y aurait pas de représentation théâtrale ce soir !* » Voir *Lettres du Dr Rigby, voyage d'un anglais en France en 1789*, publiées par le baron A. de Mauricourt, Paris, 1910, 245 p.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ La foule s'est précipitée au cabinet des Figures de cire pour prendre les bustes de Necker et du duc d'Orléans. Elle les promène triomphalement dans toute la ville, après les avoir voilés de noir, pour signifier la mort de la Liberté. Les spectacles commencent à se jouer dans la rue : la politique se théâtralise.

Mangin, limonadier en titre de l'Opéra, s'est fait un devoir d'équiper tous ces turbulents citoyens avec ce bric-à-brac qui allait servir à de véritables tragédies²⁹⁹.



LE PEUPLE FAISANT FERMER L'OPÉRA, LE 12 JUILLET 1789

(Gravure de Prieur et Berthault)

Ce n'est que le dimanche d'après, seulement³⁰⁰, que les diverses scènes rouvriront ; et ce n'est, en fait, que le mardi 21 juillet que les rampes se rallument³⁰¹.

A partir de ce moment, les acteurs et les directeurs s'engagent, idéologiquement et militairement.³⁰² Ils rivalisent même de désintéressement pour offrir des dons³⁰³.

²⁹⁹ Voir Arch. Nat, F¹⁷ 1294. Pétition de Charles Mangin demandant à rester attaché à l'Opéra comme limonadier, lors du transfert de ce théâtre du boulevard Martin à la rue de la Loi, en thermidor an II (juillet 1794).

³⁰⁰ A Marseille, le 13 juillet 1789, l'Académie de Musique donne des fragments de *Chimène* (avec Mme James dans le rôle de Chimène) ainsi qu'une Symphonie de Haydn. Le 18 juillet 1789, le Théâtre joue avec succès une comédie en un acte, mêlée d'ariettes : *Les deux petits savoyards*, de M. Marsollier, musique de Dalayrac. Voir *Journal de Marseille*, tome 25, feuilles du 11 et 18 juillet.

³⁰¹ Voir, JAUFFRET, Eugène, *Le théâtre révolutionnaire 1788-1799*, Furne, Jouvet et cie, Paris, 1869, 431 p. Voir aussi HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 26.

³⁰² Certains feront même une carrière militaire comme Naudet ou encore Grammont. Voir infra le chapitre sur les artistes. (2^{ème} partie)

³⁰³ HERISSAY, *Op. cit.*, p. 27.

Certains noms deviennent célèbres en montant à la tribune : Molé³⁰⁴, Fleury³⁰⁵, Dazincourt, Dugazon etc.

La lutte pour obtenir l'abolition des privilèges concédés aux grands théâtres par l'ancien régime peut alors commencer.

Avant la Révolution, quelques voix s'étaient déjà élevées en faveur de la liberté : Ainsi, pour Cailhava, la décadence des spectacles est complète et « *la cause première en est le privilège exclusif accordé à une seule troupe, sur les choses les plus libres, les plus franches et les plus respectées chez toutes les nations, c'est-à-dire le plaisir du public, le talent et le génie* ³⁰⁶ »

De son côté, Mercier écrivait en 1782 :

« *Notre théâtre si riche devrait être considéré comme un trésor national. Pourquoi appartiendrait-il exclusivement aux comédiens du roi ?* ³⁰⁷ »

Ce n'est véritablement qu'en 1790 que la bataille va s'engager au nom du principe posé par Millin de Grandmaison :

« *Tous les hommes sont égaux en droit. 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 (...) Si un seul homme peut élever un théâtre, tous les autres hommes ont donc le même droit (...) La liberté du théâtre ne peut être gênée sans porter atteinte à la liberté de pensée* ³⁰⁸ »

L'Assemblée nationale montre sa ferme intention de débarrasser les spectacles du joug de l'Ancien régime en décidant, dans son décret sur l'organisation judiciaire des 16- 23 août 1790 :

Titre XI, art. 4 « *les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux. Ceux des entrepreneurs et directeurs actuels qui ont obtenu des autorisations, soit des gouverneurs des anciennes provinces, soit de toute autre*

³⁰⁴ Voir MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, 36 p.

³⁰⁵ Voir FLEURY, Joseph Abraham Bénard, *Mémoires de Fleury de la Comédie Française : 1757 à 1820 : précédés d'une introduction, rédigés sur des notes authentiques et publiés par J. B. P. Lafitte (1757 à 1820)*, Dupont, Paris, 6 volumes, 1835-1838.

³⁰⁶ CAILHAVA, « Des causes de la décadence du théâtre et des moyens de le faire reflourir », in *De l'art de la comédie*, Tome IV, Chez Didot aîné, Paris, 1772, pp. 480 – 499

³⁰⁷ MERCIER et DESNOIRESTERRES, *Tableau de Paris*, 1853, p. 244

³⁰⁸ MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, Chez Lagrange, Paris, 1796, 60 p.

manière, se pourvoiront devant les officiers municipaux qui confirmeront leurs jouissances pour le temps qui en reste à courir, à charge d'une redevance envers les pauvres. »

Voilà qui devrait rassurer Laurent Garet, à qui le Comte de Provence avait accordé un privilège valable pour la période 1789-1799. Ce privilège avait d'ailleurs été confirmé par un arrêt en Conseil en date du 5 avril 1788.³⁰⁹ Garet succède donc à Beaussier qui exploitait le Grand-Théâtre de Marseille pour le compte de la Compagnie Rabaud et dont le privilège arrivait à terme.

Beaussier, livré désormais à lui-même n'a cependant pas une seconde de défaillance : son étonnante intuition en matière d'entreprises artistiques lui fait concevoir le projet de faire une concurrence effrénée au Grand-Théâtre privilégié de Marseille³¹⁰. Il va donc tenter d'ouvrir une nouvelle salle de spectacle à Marseille avant même que le décret des 16- 23 août 1790, et que la loi des 13-19 janvier 1791 ne vienne régler la question de la liberté des théâtres.

b. Des situations de fait attestent de la nécessité de changer le système des privilèges pour les spectacles

À Marseille, Beaussier fait construire à la rue Pavillon, une nouvelle salle de spectacle sur l'emplacement d'un local qu'il avait acheté en sous-main en 1788. La salle s'ouvrira deux ans plus tard après maintes difficultés.

Les documents d'archives retracent la longue bataille judiciaire menée

- d'un côté par Laurent Garet détenteur du privilège et les sieurs Rabaud et consorts propriétaire de la salle des spectacles
- de l'autre, par Beaussier, ancien entrepreneur des spectacles et Bonnet-Bonneville qui devient le directeur de ce nouveau spectacle connu sous le nom de Théâtres des Variétés.

³⁰⁹ Voir supra.

³¹⁰ MOULIN, Paul, *Le théâtre à Marseille pendant la Révolution*, Extrait du compte rendu du Congrès des Sociétés savantes de Provence tenu à Marseille en 1906, Imprimerie Valentinoise, Valence, 1907.

Le Parlement rend deux arrêts (le 14 novembre 1788 et le 4 mars 1789³¹¹) qui font
« *défense de construire à Marseille d'autres salles que celles où le sieur Garet a établi
son spectacle.* ³¹² »

Un décret du 11 mai 1789, signifié le 14 de ce même mois au sieur Bonnet Bonneville,
rappelle que :

« *En exécution des arrêts de la cour du 14 novembre 1788, & le 4 mars de la présente
année, très expresses inhibitions et défenses sont faites à Bonnet dit Bonneville, de
continuer la construction du nouveau théâtre des variétés ; lui est enjoint de faire
cesser les travaux relatifs à la construction, par tout le jour de la signification du
présent décret, à peine de 10 000 francs d'amende (...) et sera le dit Bonneville,
contraint par toutes les voies de droit, pour les frais de la requête, commission et
accessoires.* ³¹³ »

Malgré ce décret et les arrêts du Parlement d'Aix qui donnent, par deux fois raison aux
propriétaires de la salle de spectacles contre Bonnet-Bonneville, le sieur Garet insiste de
son côté et demande qu'un arrêt du Conseil, portant défense d'établir aucun petit
spectacle, soit rendu³¹⁴. Le 17 mai 1789 Villedeuil³¹⁵ écrit :

« *Il est certain que les deux arrêts du parlement obtenus par ses propriétaires
remplissent en même temps l'objet du sieur Garet. C'est ce qui m'a laissé penser que
l'arrêt du conseil qu'il sollicite serait inutile. Cependant puisqu'il persiste à en
demander l'expédition, je ne vois aucun inconvénient à le lui accorder en mais il sera
nécessaire qu'il soit expédié des Lettres patentes pour être enregistrées en parlement.*
³¹⁶ »

Mais Bonnet-Bonneville ne se décourage pas et demande la cassation des deux arrêts du
Parlement en invoquant de nouveaux arguments juridiques ayant une base légale
solide : son principal moyen consiste en ce que « *par les Lettres patentes du 27 janvier*

³¹¹ ADBR (site de Marseille), C 2631, p. 176

³¹² ADBR (site de Marseille), C 2631 p. 193

³¹³ AMM, 77R3, pièce n° 9 du recueil imprimé de 1814. Voir aussi le Fonds Prieur, 29F21, dossier 50, f° 84-89.

³¹⁴ Garet avait déjà fait cette même demande précédemment. Voir ADBR, C 2631, p. 193.

³¹⁵ Il semble qu'il s'agisse bien de Pierre-Charles Laurent de Villedeuil désigné le 3 mai 1787 par Loménie de Brienne, pour occuper les fonctions de contrôleur général des finances en remplacement de Fourqueux.

³¹⁶ ADBR (site de Marseille), C 2631, p. 194. Dans une lettre du 21 mai, Villedeuil parle des troubles que la crainte d'une disette avait excités dans les communautés de Provence.

1785³¹⁷, qui ont autorisé la construction de la salle actuelle, on a accordé aux propriétaires le privilège exclusif de le louer pour y donner tous les spectacles & bals publics, à l'exception néanmoins des petits spectacles, pour lesquels il n'est besoin que d'une simple permission de police. Le sieur Bonnet expose que la scène qu'il fait bâtir n'est destinée que pour des spectacles de ce dernier genre, et qu'ainsi son entreprise n'a rien de contraire au privilège des propriétaires de la grande salle. ³¹⁸»

Le 24 mai, Villedeuil remarque la connexité entre la requête en cassation du sieur Bonnet-Bonneville et la demande de Garet visant à interdire tous les spectacles autres que le sien :

« Comme cette dernière (la requête du sieur Bonnet-Bonneville) a quelque connexité avec celle du sieur Garet, il m'a semblé convenable de les réunir pour les mettre en même temps sous les yeux du roi. ³¹⁹ »

L'arrêt du Conseil d'Etat du Roi du 7 décembre 1789 statue sur la requête en cassation de Bonnet-Bonneville :

« Le Roi étant en son conseil, a débouté & déboute le dit Bonnet dit Bonneville, de sa demande en cassation des arrêts du parlement d'Aix dès 14 novembre 1788 et 4 mars 1789. ³²⁰ »

Le 18 janvier 1790, un arrêt du Parlement tenant la chambre des vacations, ordonne la cessation des travaux de construction du Théâtre des Variétés³²¹. Mais Bonnet Bonneville s'obstine et fait continuer les travaux, malgré les différents arrêts rendus. Cela oblige les propriétaires à prendre la voie de l'information : ils présentent au Parlement leur requête de plainte le 8 février 1790. Bonnet-Bonneville semble avoir compris quels avantages il pouvait trouver à faire traîner la procédure en justice : gain de temps et suspension des poursuites.

Sa stratégie semble payante puisque le 8 mars 1790 intervient la délibération suivante du corps municipal de Marseille :

« La matière discutée et le procureur du roi oui, délibéré de permettre au sieur Bonnet,

³¹⁷ Ces Lettres Patentes du roi datées de 1785 prévoyaient l'ouverture de la salle dans un délai de deux ans, c'est-à-dire le 1^{er} avril 1787. L'inauguration aura finalement lieu le 31 octobre 1787 en présence de Mgr le Maréchal, prince de Beauvau, gouverneur de Provence.

³¹⁸ ADBR (site de Marseille), C 2631, p. 183.

³¹⁹ ADBR (site de Marseille), C 2631, p. 197.

³²⁰ AMM, 77R 3. Signifié au sieur Bonnet le 27 janvier 1790 et enregistré es registres du greffe de la police de Marseille, le 1^{er} février 1790.

³²¹ *Ibid.*

conformément à l'exception portée par les Lettres patentes du 27 janvier 1785, d'ouvrir un petit spectacle pour y représenter toutes pièces et spectacle permis et approuvés à l'exception néanmoins de ceux représentés sur les trois grands théâtres de Paris, lesquels il lui sera fait défense de représenter à peine de 300 fr. d'amende qui sera encourue de plein droit.³²² »

Le 13 avril 1790 une nouvelle délibération du corps municipal³²³ est rendue sur une requête du sieur Bonnet demandant qu'il lui soit permis de faire l'ouverture de son petit spectacle et sur une requête contraire des propriétaires de la grande salle de spectacle visant à la révocation de l'ordonnance du 8 mars 1790. Les échevins s'appuient sur les rapport et conclusions du procureur du roi pour rendre leur décision. Ils se basent notamment sur le motif *« que cette permission d'ouvrir un petit spectacle ne saurait être regardée comme nuisible & contraire au droit des propriétaires de la salle des spectacles, surtout parce que les lettres patentes qui sont leurs titres, exceptent expressément les petits spectacles, & que leur autorisation emporte celle d'ouvrir une salle pour les représenter.³²⁴ »*

Le 17 avril 1790, Bonnet-Bonneville ouvre enfin les portes de sa salle de spectacles concurrente, et prononce les paroles suivantes dans son discours *d'Ouverture* :

« Messieurs,

Quel jour plus heureux pour moi, que celui qui me rend à ma patrie, à mes devoirs, à vos plaisirs ! Cet accueil honorable que vous daignez me faire en ce moment, me dédommage bien avec usure de ce que j'ai souffert pour l'obtenir (...) Ce nouveau spectacle sera désormais consacrée à la gaieté, à la frivolité ; il fera diversion à vos amusements & ne pourra que vous distraire des chefs-d'œuvre tragiques et lyriques dont le grand Théâtre à la propriété exclusive (...)

Daignez donc, Messieurs, m'accorder votre approbation, & joindre votre appui à l'impartial de justice de la Municipalité, avec qui je dois mon succès. »

On sent, dans ces paroles, quels efforts Bonnet-Bonneville a du déployer pour lutter contre le système des privilèges d'Ancien Régime et quelle énergie il a du fournir pour combattre et lutter contre la procédure judiciaire qui visait à interdire l'ouverture de son nouveau spectacle.






³²² AMM, I¹ 550, 8 mars 1790.

³²³ AMM, 1 D art. 8, 13 et 14 avril 1790.

³²⁴ AMM, I¹ 550, 13 avril 1790.

Il réussit cependant dans son entreprise alors même que la faculté à ouvrir de nouvelles salles de spectacles ne sera rendu possible que quelques semaines plus tard avec l'article 4 (Titre XI) du décret des 16- 23 août 1790³²⁵. Les textes de loi de 1790 et 1791 ne viendraient donc que consacrer des situations de fait déjà existantes.

Cette affaire témoigne à nouveau de l'extrême hiérarchisation du système des privilèges et comment une procédure judiciaire à propos de la délivrance d'une autorisation pour l'ouverture d'un autre spectacle fait remonter cette même hiérarchie mais dans l'ordre inverse.

	Accord du Privilège pour l'Opéra de Marseille	Procédure judiciaire contre l'ouverture du Th. des Variétés
1 ^{er} Niveau Le Roi	Arrêt du Conseil d'Etat du Roi du 5 avril 1788 confirmant le privilège de Gare ³²⁶ 	Arrêt du Conseil du 7 décembre 1789 déboutant Bonnet-Bonneville 
2 ^{ème} Niveau La Province : Le gouverneur et comte de Provence	Le Maréchal Prince de Beauvau, gouverneur du pays et comte de Provence octroie le privilège exclusif des spectacles de Marseille à Laurent Gare pour la période 1789-1799 	Deux arrêts rendus par le Parlement d'Aix les 14 novembre 1788 et le 4 mars 1789 + Décret du 11 mai 1789 
3 ^{ème} Niveau Les échevins	Exercice du privilège par Gare à Marseille.	Plainte de Gare et des propriétaires de la grande salle de spectacles  Achat d'un terrain par Beaussier pour établir un nouveau spectacle.

³²⁵ Voir *supra* p. 46.

³²⁶ Même si le Maréchal Prince de Beauvau a octroyé le privilège juste avant que n'intervienne l'arrêt du Conseil du 5 avril 1788, la confirmation du privilège par le Roi rétablit l'ordre hiérarchique qui préside à l'octroi d'une autorisation pour les spectacles privilégiés.

Dans son discours d'*Ouverture*, Bonnet-Bonneville exprime, par ailleurs, tout le poids que représente encore le privilège du répertoire exclusif. Cette question, lorsqu'elle sera évoquée par La Harpe dans un discours devant l'Assemblée, déclenchera une violente polémique, notamment de la part des comédiens Français qui se défendent en affirmant qu'ils ont acquis légalement ce répertoire et qu'« *elle est bien leur chose.* ³²⁷»

B. 1791 : LE REGIME DE LA LIBERTE D'ENTREPRISE THEÂTRALE : DES GRANDES IDEES AU DECRET ET A SON APPLICATION

De longs débats ont été nécessaires avant d'aboutir à la loi de janvier 1791 sur la liberté des spectacles. Quels vont en être les effets concrets dans la réalité ?

Le 24 août 1790, La Harpe³²⁸ se présente à la séance du soir de l'Assemblée. Il est à la tête d'une députation d'hommes de lettres, et en leur nom il fait une adresse, suivie d'une pétition où sont exposées leurs principales revendications concernant la liberté des théâtres³²⁹. Il présente même un projet de décret très complet qui bouleversera complètement le régime juridique qui s'appliquait aux spectacles d'Ancien Régime.

Le premier article du projet est révélateur tant il est proche, dans son idée générale, de l'article 1^{er} du Décret des 13-19 janvier sur la liberté des théâtres qui interviendra un an plus tard ³³⁰:

³²⁷ D'après les comédiens, les pièces qui forment leur répertoire ont véritablement été acquises : leurs registres en font foi. Par ailleurs, en ce qui concerne les auteurs vivants, des conventions ont été signées de part et d'autre, dont beaucoup équivaldraient à une vente réelle. Voir HERISSAY, *Le monde des théâtres pendant la révolution*, *Op. cit.*, p. 53.

Voir aussi infra, 2^{ème} partie, chapitre sur les auteurs.

³²⁸ La Harpe, poète, auteur dramatique et critique fut élu le 13 mai 1776 à l'Académie française. Il abandonna d'Alembert qui avait tant fait pour son élection, et se rallia au parti de Buffon, votant pour Bailly contre Condorcet qui fut élu ; il fut du parti des piccinistes. La Harpe fut passionnément révolutionnaire au début de la Révolution ; mais il fut emprisonné pendant quatre mois au Luxembourg en 1794 ; il se convertit et abjura les idées des philosophes qu'il avait partagées auparavant. Pensionné par la Convention en 1794, il ne fit pas partie de l'Institut ; il fut exilé deux fois sous le Directoire et sous le Consulat ; à l'organisation de 1803, il reprit son fauteuil dans la deuxième classe de l'Institut, et mourut quelques jours après. Voir <http://www.academie-francaise.fr>

³²⁹ Des revendications concernant la propriété littéraire sont également exposées.

³³⁰ Décret des 13 – 19 janvier 1791 : « *Article 1^{er} - Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire présenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.* »

« Article 1^{er} – Tout privilège exclusif étant aboli, il sera permis à tout entrepreneur, 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 »

Le discours fait à la tribune, par La Harpe, déclenche une violente polémique car non seulement l'homme de lettres demande la liberté des spectacles mais il réclame aussi la suppression du privilège de répertoire afin que tous puissent être « *légalement autorisés à jouer toutes les pièces des auteurs morts ou vivants* »³³¹

La Harpe fait un véritable réquisitoire contre « une corporation qui ne connaît aucune loi » et qui s'est toujours basée sur ses seuls règlements, où « tout était abusif ». Il rappelle aussi les démêlés entre les auteurs et le théâtre Français, le scandaleux traitement dont celui-ci a joui jusqu'alors, en vertu de son privilège, et l'impossibilité que ses adversaires trouvent à se faire rendre justice.

Après le discours de La Harpe les passions se déchaînent : dans le *Modérateur*, un M. de Charnois a publié un article venimeux contre La Harpe³³², dans l'*Ami du roi*, on s'étonne que le « maître littérateur », après avoir inséré dans le *Mercure de France* sa généalogie de baron allemand, montre une si chaude sympathie au régime nouveau et on traite son discours de « déclamation dont un écolier de rhétorique pourrait se glorifier »³³³.

Même parmi les littérateurs, un camp adverse se forme, dirigé par Parisau. Il présente, avec une vingtaine de confrères, une contre-pétition à l'Assemblée nationale, demandant au contraire, le maintien de privilèges du répertoire³³⁴.

Le 17 décembre, pour hâter sans doute les travaux parlementaires et attirer à nouveau l'attention publique, La Harpe vient prononcer un discours retentissant sur la liberté du

³³¹ *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, prononcée par M. de La Harpe ; dans la séance du mardi soir 24 août 1790, (S.n), (S.I), 46 p.

³³² HERISSAY, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Op. cit., p. 50.

³³³ Voir BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815*, Paris, Paulin, 1834-1838, tome VII.

³³⁴ *Pétition des auteurs dramatiques qui n'ont pas signé celle de M. de La Harpe*, Paris, 1790. Cette compétition est signée entre autres par : Desforges, Desfontaines, Aude, de la Chabeaussière, Hoffman, Dancourt, Dantilly, Radet, Ranquet, Lieutaud, Fiévée, Barré, Lamontagne, Landrin, etc. Voir infra le chapitre sur les droits des auteurs dramatiques et des compositeurs de musique. (2^{ème} partie)

théâtre, à la société des Amis de la Constitution : il les supplie d'user de tous leurs pouvoirs pour le vote du projet en préparation³³⁵.

Rappelons qu'entretemps était intervenu le décret des 16-24 août 1790 disposant que « *les spectacles publics ne pourront être désormais permis et autorisés que par les officiers municipaux.*³³⁶ »

Le 13 janvier 1791, Chapelier monte à la tribune et donne lecture de son rapport³³⁷ et des articles qu'il propose concernant le régime juridique devant s'appliquer aux spectacles en France. Étant donné les vives réactions provoquées précédemment, par le discours de La Harpe, Chapelier prend le soin, dans son long rapport qui n'est qu'une répétition amplifiée des positions de La Harpe, de réfuter point par point les objections qui ont pu être présentées et notamment les arguments opposés par le théâtre Français.

Pour Le Chapelier, le système des privilèges et la marque du « *despotisme qui flétrissait tout, qui portait ses regards sur toutes les institutions pour les maîtriser*³³⁸ ». 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*³³⁹ ». Selon lui, « *l'art de la comédie doit être libre comme tous les autres genres d'industrie ; ce talent, longtemps flétri par le préjugé, a enfin pris, au nom de la raison et de la loi, la place qu'il doit occuper dans la société : qu'il soit permis à chacun de l'exercer*³⁴⁰ ». Les arguments invoqués contre cette liberté et s'appuyant sur le « *perfectionnement de l'art* » et « *la conservation des mœurs* » ne sont que de « *frivoles prétextes* ». Mais Le Chapelier montre justement que la liberté des spectacles va engendrer une concurrence, qui permettra le perfectionnement de l'art :

« *la concurrence excite l'émulation, elle développe le talent(...) C'est à la concurrence, c'est à la liberté que nous devons cette perfection du théâtre, tandis que nous*

³³⁵ *Discours sur la liberté du théâtre*, prononcé par M. de La Harpe, le 17 décembre 1790, à la société des Amis de la Constitution, à Paris. Voir aussi HERISSAY, *Op. cit.*, p. 54.

³³⁶ Décret sur l'organisation judiciaire des 16- 23 août 1790, Titre XI, article 4.

³³⁷ LE CHAPELIER, Isaac René Guy, *Rapport fait par M. Le Chapelier, au nom du comité de constitution, sur la pétition des auteurs dramatiques, dans la séance du 13 janvier 1791, avec le décret rendu dans cette séance*, Impr. nationale, Paris, 1791, 24 p.

³³⁸ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, tome XXII, p. 210.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.* p. 211.

*perdrions à jamais l'espoir de trouver dans nos amusements une grande école nationale, si le spectacle était un lieu privilégié*³⁴¹ ».

Reste un argument à faire tomber : les opposants au projet de loi font valoir qu'avec la liberté d'entreprise théâtrale « *il y aura trop de spectacles ; les citoyens seront détournés de leurs occupations utiles ; les provinces seront fatiguées de troupes de comédiens s'ils peuvent jouer dans tous les lieux en faisant leurs déclarations la municipalité.* »

Le Chapelier répond qu'« *à des spectacles frivoles seront substitués des spectacles que l'esprit patriotique pourra avouer, et vous verrez périr ces farces de la foire, dont le goût et la vertu s'indignent également* » et « *tant mieux au reste, tant mieux si, quand les spectacles auront pris un air de liberté, quand ils seront épurés par son régime sévère, on fréquente des spectacles instructifs.* »³⁴² L'on voit que, déjà, dès 1791, l'idée d'un théâtre comme « école du peuple » est évoquée devant l'Assemblée.

Le rapporteur du projet de loi a donc dissipé, une à une toutes les objections³⁴³. Il conclut :

«Voici le projet de décret que le comité de Constitution m'a chargé de vous présenter :

L'Assemblée nationale, ouï le rapport de son comité de Constitution, décrète ce qui suit :

Article premier :

*Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire présenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.*³⁴⁴ »

Un membre demande l'impression du rapport. L'Assemblée l'ordonne mais aussitôt Madier de Monjau et Mirabeau demande la question préalable sur le projet de décret. L'abbé Maury intervient aussi. De vives discussions³⁴⁵ s'ensuivent notamment sur la

³⁴¹ Quant à la conservation des mœurs, Le Chapelier propose qu'elle soit assurée par l'inspection de la police municipale. *Ibid*, p. 211.

³⁴² MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit*, tome XXII, p. 211.

³⁴³ Ce projet de loi ne règle pas seulement la question de la liberté des spectacles mais aussi celle beaucoup plus houleuse concernant le droit d'auteur (art. 2 à 5). Enfin les articles 6 et 7 du projet concernent la police des spectacles. Pour ces questions, voir *infra* 2^{ème} partie.

³⁴⁴ *Ibid*, p. 214.

³⁴⁵ Pour le détail des débats voir, MAVIDAL et LAURENT, *Op. cit.*, Tome XXII, pp. 214-216.

police des spectacles³⁴⁶ et le droit d'auteur. Finalement les différents amendements sont rejetés et le projet présenté par le comité de Constitution est décrété.

Les applaudissements qui saluèrent la lecture de ce long travail, témoignèrent que la grande majorité de l'Assemblée était d'accord avec son comité de Constitution. Le décret fut donc adopté le jour même, consacrant, selon les vœux de La Harpe, le principe de la liberté des théâtres³⁴⁷. Et c'est la loi relative aux spectacles, donnée à Paris le 19 janvier 1791 qui reprend les dispositions du décret du 13 janvier.

En réalité de nouvelles salles de spectacles s'étaient ouvertes durant l'année 1790 dans la Capitale mais aussi en province et notamment à Marseille³⁴⁸. Finalement il semble que la loi du 19 janvier 1791 n'intervienne que pour confirmer et pour légitimer des situations de fait déjà existantes³⁴⁹ :

Ainsi, à Paris, deux grandes scènes nouvelles avaient ouvert leurs portes³⁵⁰ au cours de 1790:

- Le théâtre Français comique et lyrique³⁵¹
- Et le théâtre de la demoiselle Montansier, au Palais-Royal³⁵².

À Marseille, nous avons vu que le théâtre des Variétés avait ouvert, non sans mal, ses portes le 17 avril 1790. C'est, tout de même avec un certain soulagement, que le directeur de cette salle concurrente, accueille la nouvelle de l'adoption de la loi de 1791 sur la liberté des spectacles. Avec ce nouveau régime juridique, c'en est fini à présent des procédures judiciaires visant à faire fermer son spectacle. Dans son *Compliment de*

³⁴⁶ Nous retrouverons cette question dans le chapitre concernant la police des spectacles.

³⁴⁷ Le projet consacre aussi la suppression des privilèges de répertoire (art 2. de la loi 1791), question si chère à La Harpe.

³⁴⁸ Le terrain pour la construction de la nouvelle salle de spectacles marseillaise avait été acheté dès 1788.

³⁴⁹ Il confirme aussi l'article 4 du titre XI du décret sur l'organisation judiciaire (16- 23 août 1790) disposant que « *les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux.* »

³⁵⁰ Quelques petites attractions secondaires ont aussi vu le jour cette même année 1790. on peut noter ainsi l'apparition de plusieurs concerts (l'Émulation, le Musée, le Bayeulle, le Musée des dames) ainsi que deux modestes théâtres, place Louis XV.

Les anciens spectacles, quant à eux, ne bougent pas, mis à part quelques modifications : l'Académie royale de musique va désormais s'appeler l'Opéra national, le théâtre Italien sera transformé en Opéra-comique et le théâtre français prendra le nom de théâtre de la Nation. HERISSAY, *Op. cit.*, p. 90 et s.

³⁵¹ Ce spectacle situé boulevard Saint-Martin, au coin des rues de Bondy et de Lancy, est appelée à disparaître pendant la Terreur.

³⁵² Ce théâtre connaîtra une existence séculaire que nul à l'époque n'aurait pu deviner.

clôture du 16 avril 1791 qui marque la fin de la saison théâtrale, Bonnet-Bonneville, directeur du Théâtre National ci-devant Les Variétés, prononce les paroles suivantes :

« *Messieurs,*

*La liberté des théâtres est venue à propos au secours de notre insuffisance. Sans elle il eût été difficile de vous captiver plus longtemps à nos jeux, et si votre indulgence n'avait daigné considérer nos efforts & les entraves dont un despotisme comique nous garrottait, nous aurions souvent éprouvé dans le cours de cette année, que le zèle et le travail sont infructueux quand le bon goût ne peut les diriger.*³⁵³ »

A Marseille les dispositions relatives aux spectacles ont, en effet, bien été enregistrées, conformément à la demande qui en a été faite par le roi, dans la loi du 19 janvier 1791 : « *Mandons et ordonnons à tous les Tribunaux, Corps administratifs et Municipalités, que les présentes ils fassent transcrire sur leurs Registres, lire, publier et afficher dans leurs ressorts et départements respectifs et exécuter comme Loi du Royaume.* »³⁵⁴

Ce texte porte d'ailleurs la marque du nouveau régime politique mis en place : la monarchie constitutionnelle :

« *Loi relative aux spectacles, donnée à Paris, le 19 janvier 1791, Louis, par la grâce de Dieu, et par la loi constitutionnelle de l'État, Roi des Français : à tous présents et à venir ; Salut.* »³⁵⁵

Quels vont être alors, les effets concrets de cette loi sur la liberté des spectacles ? Bien que la loi du 19 janvier 1791 soit d'application nationale et bien que la ville de Marseille ait vu s'établir une nouvelle salle des spectacles, il ne semble pas que cette fièvre d'ouverture ait pris les mêmes proportions dans toutes les villes françaises. À Paris, à peine le décret de janvier 1791 est-il promulgué, qu'une véritable fièvre semble s'emparer des esprits : dans tous les quartiers de la ville de Paris, des salles s'élèvent aussitôt, architectes, ouvriers, comédiens, directeurs travaillent à l'envi, si bien

³⁵³ *Journal de Marseille* de Beaugeard, Tome 30, feuille du 19 mars 1791.

³⁵⁴ AMM, I¹ 560.

³⁵⁵ *Ibid.*

qu'au cours de cette année 1791, soixante-dix-huit demandes seront soumises à la municipalité³⁵⁶.

Parmi les nouveaux théâtres ouverts on peut citer celui du Marais, créé avec des fonds fournis par Beaumarchais ; le théâtre Molière, dirigé par Boursault-Malherbe, le futur conventionnel ; le théâtre du Vaudeville, où règne le citoyen Barré, un de ceux qui réussiront le mieux pendant la Révolution etc.

Pour Jacques Hérissey, « *cette floraison extravagante des théâtres, c'est le résultat du décret de janvier 1791 et, pendant toute la Révolution, cette folie continuera ; pour un que l'on ferme par mesure de sûreté, il y en a deux nouveaux qui font leur apparition (...) chaque semaine, des banqueroutes se produisent, mais qu'importe ? Ne faut-il pas tenter la chance et jouir de cette liberté que l'on avait tant souhaitée ?* ³⁵⁷ »

En réalité, cette liberté des théâtres ne durera que deux ans...

En effet, à partir de 1793 les révolutionnaires doivent faire face à des crises graves sur le plan interne et externe, ce qui les conduit à envisager le théâtre et l'opéra comme des outils possibles d'éducation du peuple voire des instruments de propagande politique³⁵⁸. Mais le problème n'est pas seulement politique, il est aussi économique. Si la loi sur la liberté des théâtres permet la multiplication des salles, reste la question de leur financement.

Les plus fervents défenseurs de la liberté des théâtres commencent à réviser leur position.

C. 1793 – 1799 : LE RETOUR A UNE CERTAINE REGULATION DES SALLES DE SPECTACLES ?

Pendant la Révolution, nombreuses sont les spectacles, petits et grands, qui connaissent de grandes difficultés financières voire la « misère ». Certains imputent cette situation au décret de janvier 1791 et à la multiplication des salles auxquelles il a donné lieu. Voilà que la grande question de la liberté théâtrale, qui avait tant passionné l'opinion sous l'Assemblée constituante, revient sur le devant de la scène.

³⁵⁶ *La Feuille du jour*, novembre 1791, cité par HÉRISSEY, *Op. cit.*, p. 92.

³⁵⁷ HÉRISSEY, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, *Op. cit.*, pp. 95-96.

³⁵⁸ Voir *infra* 3^{ème} partie.

Dès janvier 1794 (nivôse an II), en pleine Terreur, le Comité d'Instruction publique est saisi de la question. Anacharsis de Cloom, chargé du rapport, se prononce contre le monopole, bon seulement « *pour un gouvernement aristocratique* ». La Convention, d'après lui, n'avait que faire « *d'un comité des Variétés amusantes, foyer de toutes les intrigues actives et passives, centre impur de toutes les coulisses confidentielles* ». Il conclut ainsi : « *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 personne ni le corps ni l'esprit, à ce que l'on débite une nourriture saine*³⁵⁹ ».

En juin 1797 (messidor an V), le *Courrier des spectacles* attire à nouveau 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* ». L'auteur, qui signe E. M. J., propose même, dans un second article, la mise en place d'un système de fusion des diverses troupes de chants et de comédie, qui réduirait à sept les salles actuellement ouvertes³⁶⁰.

Le 16 novembre 1797 (26 brumaire an IV), M. J. Chénier qui a suivi de très près l'élaboration du Décret du 13 janvier 1791, monte à la tribune du conseil des Cinq-cents et demande s'il ne serait pas temps de fixer des limites à la multiplication des salles : « *Par le premier article du décret du 13 janvier, il est permis à tout citoyen d'ouvrir un théâtre public. 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. Aujourd'hui que les privilèges exclusifs sont détruits, on ne sent plus que l'inconvénient d'une multiplicité indéfinie qui anéantit à la fois l'art dramatique, la véritable concurrence, les mœurs sociales, et la surveillance légitime du Gouvernement.*³⁶¹ »

Fort de ce constat, il propose d'adopter le système préconisé par Thouret et qui consistait « *à appliquer sur cet objet, aux différentes communes, la base proportionnelle*

³⁵⁹ *Instruction publique ; spectacles ; opinion d'Anacharsis Cloom, membre du comité d'Instruction publique*, imprimé par ordre de la Convention nationale, à Paris, nivôse an II.

³⁶⁰ *Courrier des spectacles*, n° 165. Voir également HERRISSAY, *Op. cit.*, p.368.

³⁶¹ CHÉNIER, *Motion d'ordre sur les théâtres, séance du 26 brumaire an VI, Conseil des Cinq-Cents*, in *Œuvres de M. J. Chénier*, Guillaume libraire, Paris, 1826, tome V, p. 409 et s.

*de la population...*³⁶² » Il pourrait ainsi exister un spectacle pour 100 000 habitants et « *il pourrait en exister deux dans chacune des principales communes de la Un public, Lyon, Bordeaux et Marseille.* »³⁶³ Durant la Révolution, il y aura bien deux salles de spectacles à Marseille : l'Opéra et le Théâtre des Variétés.

Chénier conclut en demandant « *qu'il soit formé une commission de cinq membres pour présenter un rapport au Conseil* » sur la question de savoir s'il faut modifier l'article 1^{er} de la loi du 19 janvier 1791, relative aux théâtres³⁶⁴ ? Cette proposition est adoptée et une commission spéciale est formée, composée de Leclerc, Mortier, Duparc, Portiez, Audouin et Chénier lui-même.

Trois mois après, le 25 pluviôse An VI, Audouin donne lecture de son rapport : 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 population. Mais Lamarque, jugeant insuffisantes les mesures projetées, propose de réduire le nombre des salles, pour Paris, à trois principales : un Opéra, un Français, un Opéra-comique, toutes les autres devant être fermés dans les trois mois³⁶⁵. Audouin répond en montrant le bouleversement qu'amènerait l'adoption d'un plan si 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, il n'aurait jamais accepté 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. Toutes ces motions font traîner la discussion en longueur.

Finalement le 27 avril 1798 (8 floréal) les Cinq-Cents adoptent le projet avec la vague disposition que les théâtres seront ouverts sous la surveillance immédiate du Directoire exécutif. Le conseil des Anciens discute aussitôt de la résolution mais elle rencontre de vives oppositions et Baudin réussit à en faire prononcer l'ajournement au motif qu'il appartient au Corps législatif et non au Directoire d'examiner si, oui ou non, on peut

³⁶² *Ibid*, p. 410.

³⁶³ « *Paris, commune centrale des arts, et sortant des proportions ordinaires, exigerait un article particulier.* » On y verrait volontiers ouvert à la fois : l'Opéra, deux grandes scènes de déclamation, deux autres de musique, deux ou trois secondaires... CHÉNIER, *Motion d'ordre sur les théâtres*, *Op. cit.*, p. 410

³⁶⁴ Chénier propose d'examiner également deux autres questions :

- « *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 ?* ». Voir CHÉNIER, *Motion d'ordre sur les théâtres*, *Op. cit.*, p. 413.

³⁶⁵ Lamarque proposait également de garder deux salles secondaires, sorte d'écoles, l'une « *pour les tragédies ou grands drames lyriques* », l'autre « *pour les tragédies ou les comédies déclamées* ».

édicter quelques restrictions en la matière. Le 6 juin (18 prairial) le projet fut définitivement rejeté³⁶⁶.

Le 27 mars 1799 (7 germinal an VII) la question de la liberté d'entreprise théâtrale est à nouveau posée par les auteurs qui présentent au gouvernement une pétition contre la multiplicité des théâtres³⁶⁷.

Toutes les tentatives de modification de la loi de janvier 1791 visant à réduire le nombre de salles de spectacles se sont donc révélées infructueuses. Si les révolutionnaires sont très attachés à la liberté d'entreprise et notamment à la possibilité pour tout citoyen d'élever un théâtre, il faut cependant nuancer ce jugement :

La liberté des théâtres (c'est-à-dire la fin du système des privilèges) est bien garantie mais la liberté du théâtre, elle, (c'est-à-dire la censure théâtrale) est beaucoup plus fragile : en effet, la surveillance étroite du répertoire fera sa réapparition dès 1793³⁶⁸. Il faudra attendre le décret du 8 juin 1806 pour qu'une réorganisation entière des théâtres intervienne : ceux-ci sont désormais placés sous la complète autorité du pouvoir.

Le titre 2 du décret de 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. »³⁶⁹

³⁶⁶ Pour le détail de la procédure suivie par cette tentative infructueuse de modification du Décret du 13 janvier 1791 voir la *Gazette nationale* ou *Moniteur universel*, An VI, n^{os} 60, 185, 186, 187, 202, 207, 221, 240, 254, 259, 260. Voir également HERISSAY, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, *Op. cit.*, pp. 367-371.

³⁶⁷ *Journal du théâtre, de la littérature et des arts*, n^o 118.

³⁶⁸ Sur la distinction entre « liberté du théâtre » et « liberté des théâtres », voir CAHUET Albert, *La liberté du théâtre*, Paris 1902. Voir également l'article de BROWN Gregory, « Le débat sur la liberté des théâtres en France 1789- 1790 », in *Les arts de la scène et la Révolution française*, sous la direction de BOURDIN, Philippe, LOUBINOX, Gérard Presses Universitaires Blaise Pascal et Musée de la Révolution française, Clermont-Ferrand et Vizille, 2004, pp. 39-55.

³⁶⁹ Voir « Théâtre-Spectacle », art. 1, DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation*, t. 42, p. 295.

Il semble qu'une certaine régulation des salles de spectacles soit nécessaire :

- soit c'est l'Etat qui s'en charge en délivrant des autorisations (privilèges) et en limitant le nombre de théâtres et d'opéras (c'est le cas sous l'Ancien régime)
- soit ce sont les lois économiques de l'offre et de la demande qui imposent elles-mêmes cette limitation. En effet, si une salle n'a pas de public, il n'y a pas de recettes : l'existence de l'entreprise artistique est alors plus que compromise...

Si le décret du 13 janvier 1791 a permis la multiplication des salles de spectacles d'une manière extraordinaire, la plupart d'entre elles ont cependant rapidement fermé. En effet, bien que le régime juridique ait changé, un problème reste toujours le même : celui du financement. (Voir 2^{ème} Chapitre)

CHAPITRE 2

L'ENTREPRISE LYRIQUE

ET L'ENTREPRISE THEÂTRALE :

STATUT JURIDIQUE, FINANCEMENT ET

GESTION

Avant de se lancer dans l'exploitation d'une entreprise théâtrale ou lyrique, il est essentiel de se poser deux questions fondamentales pour la survie de l'exploitation : qui va administrer l'institution artistique ? Qui va financer ?

En ce qui concerne la question du mode de financement des spectacles tout dépend, en réalité, du rôle qui leur est attribué : s'ils sont regardés comme devant être des instruments d'éducation voire de propagande politique, ils sont alors financés en tout ou partie par l'Etat. Le mode de financement n'est pas anodin car c'est lui qui déterminera le statut juridique de l'entreprise théâtrale ou lyrique. (Section I)

Mais malgré les aides financières dont peuvent bénéficier certaines institutions, les frais qui pèsent sur l'entreprise artistique sont lourds : location de la salle, appointement des artistes, décors, costumes etc. Les recettes et les autres sources possibles de revenus (commerces annexes, bals masqués et autres) sont bien souvent à peine, voire pas suffisantes et l'équilibre budgétaire est très difficile à maintenir. (Section II)

Que ce soit sous l'Ancien Régime ou pendant la Révolution, l'entreprise théâtrale et lyrique est souvent voire toujours déficitaire. Plusieurs solutions sont imaginées, proposées, expérimentés pour pallier ce problème récurrent mais, *in fine*, cela se solde presque toujours par une liquidation. (Section III)

SECTION I : UN FINANCEMENT QUI CONDITIONNE LE STATUT JURIDIQUE DE L'INSTITUTION THEÂTRALE ET LYRIQUE : DE L'EXPLOITATION LIBERALE AUX SUBVENTIONS ETATIQUES

Le mode de financement de l'entreprise théâtrale est une question essentielle dont dépendra :

- Le statut juridique de l'entreprise théâtrale
- La nature des relations entre le pouvoir politique et les artistes.

Sous l'Ancien régime, mis à part les théâtres privilégiés de Paris, le plus souvent, ce sont des fonds privés et des mécènes qui financent les spectacles. (A)

Il faut reconnaître que les entreprises lyrique et théâtrale sont des gouffres financiers, des institutions en déficit constant : la question de leur financement s'était déjà posée sous l'Ancien régime, notamment avec l'Académie Royale de musique tantôt financée par le roi, tantôt financée par la ville de Paris. (B)

L'expérimentation de ces divers modes de financement peut conduire à des fusions (exemple de la Comédie-Française) ou à des mises en régie (réunion des deux Théâtres de Marseille en 1794). Mais si la mise en commun des fonds peut sembler une idée économiquement intéressante, il faut aussi compter avec la rivalité des personnalités artistiques : la collaboration des talents se révélera souvent difficile générant de la concurrence voire des scissions. (C)

A. LES FONDS PRIVÉS ET LES SPECTACLES

« COMMERCIAUX »

En Provence les spectacles et même l'Opéra privilégié de Marseille sont généralement exploités sous la forme de compagnies et sociétés de personnes³⁷⁰. Cela a pour

³⁷⁰ Cependant, pendant la période révolutionnaire, les théâtres de Marseille seront réunis pendant une courte période pour être exploités ensemble par l'Etat et pour l'Etat. Voir infra Section I. C.

conséquence que le Théâtre et l'Opéra sont regardés comme de véritables entreprises qui cherchent à réaliser quelques bénéfices au tout du moins à parvenir à un équilibre comptable, car nous verrons que ce type d'entreprise est souvent peu rentable.

En 1685, l'Opéra de Marseille est le premier Opéra décentralisé de province et le seul spectacle privilégié en Provence. Aussi, bien que son exploitation ne soit prévue qu'en « *la Ville de Marseille seulement*³⁷¹ » Gautier va cependant emmener très rapidement sa troupe en tournée dans toute la région. Les villes d'Aix et Toulon seront alors sous la dépendance artistique marseillaise jusqu'à ce que ce qu'elles aient leur propre spectacle permanent³⁷².

Quel était le mode de financement de l'Opéra de Marseille et sous quelle forme juridique ce spectacle était-il exploité ? Nous verrons que le mécénat en Provence était très limité (a) et que le plus souvent les troupes de comédiens s'organisent via des contrats d'association (b).

a. La question du mécénat

A Aix, capitale de la Provence, on ne peut que constater l'absence d'un véritable mécénat. Comme l'écrit justement J.-J. Gloton « *dès qu'il s'agit d'investissements publics, les bourses se ferment, celles du duc de Villars, celles des aristocrates et des hommes d'affaires qui mènent grand train de vie, mais ont bien assez de leurs propres théâtres de société, où l'on a l'avantage de se retrouver entre soi*³⁷³ ».

Comment se comportent les divers groupes sociaux qui ont des revenus confortables vis-à-vis de l'entreprise lyrique ?

³⁷¹ Voir le privilège de Gautier.

³⁷² Bien sûr des troupes de passage venaient également donner des représentations dans ces différentes villes. La première troupe sédentaire à Aix date de 1775. Voir JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, p. 326 et s.

A Toulon, il semble que la création d'un théâtre date de 1765. Voir PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, p. 12.

³⁷³ « L'Opéra d'Aix », in *Monuments historiques, architecture du spectacle*, n° 4-78.

Au premier niveau se trouve le moyen négoce. La classe des marchands a, en effet, un contact direct avec l'Opéra : c'est auprès de ces fournisseurs que le directeur de troupe achète tissus, dentelles, bois et autres. Et toutes les fois qu'un Opéra tentera de s'établir à Marseille, son directeur trouvera des ressources, du crédit et des commanditaires dans cette classe du moyen négoce. Si bien que, depuis sa création, l'Opéra fonctionne presque toujours sous une double direction : un musicien et un négociant. Pourtant, compte tenu des frais de gestion et d'entretien que représente une bonne troupe, aucun de ces commerçants n'aurait dû se faire d'illusions sur la rentabilité d'une telle affaire. Alors pourquoi investissent-ils dans cette entreprise ? Est-ce par pur amour de l'art lyrique ?

Jeanne Cheilan-Cambolin parle d'« *une sorte d'engrenage où se voyaient pris les plus importants fournisseurs : ayant avancé beaucoup d'argent en marchandises, lorsque l'entreprise commençait à périlcliter, ils se trouvaient devant l'alternative suivante : laisser l'Opéra faire faillite et tout perdre, ou bien essayer de le renflouer et en devenir le principal commanditaire.*³⁷⁴ » Ce fut sans doute le cas du Lyonnais Louis Salx, marchand mercier (1691), de François Dollone, marchand mercier en 1692, d'Aubin Maheu-Prudente, d'Allere et de Grandville en 1702-1705, d'Esprit Dallemand, marchand mercier vers 1710 ou de Moïse Vallabrègue, marchand juif d'Avignon en 1729. Est-il besoin de préciser que ces derniers ne feront jamais fortune grâce à l'Opéra ?

A un autre niveau, les échevins, eux, n'exercent leur mécénat qu'à titre très officiel et dans certaines conditions. Ainsi, une tradition remontant au moins au début du XVIII^e siècle, veut que toutes les fois qu'une troupe de comédiens passe à Marseille, les échevins assistent gratuitement à une représentation ; après quoi, la ville attribue une gratification compensatrice à la compagnie. Ainsi le 19 septembre 1667, il est attribué 150 livres aux comédiens du Maréchal de Villeroy « *en considération de ce qu'ils ont joué en ceste ville, et que Messieurs les eschevins, suivis des cappitaines et officiers sont estés exempts de rien payer come est la coutume.*³⁷⁵ »

Mais peut-on réellement appeler cela du mécénat ?

³⁷⁴ CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^e siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 459.

³⁷⁵ ADBR (site de Marseille), CC 308, f^o 176, 19 septembre 1667.

Et comment réagissent les fortunes locales et la « haute société » de province ?

Soutiennent-elles le Théâtre et l'Opéra ?

Il n'en est rien. Non pas que ces personnalités et ces « hommes d'affaires » soient des béotiens. En réalité c'est même eux qui constituent le public de l'opéra mais leur générosité s'arrête là : au paiement de leur place. Il faut dire que l'entreprise lyrique n'est pas rentable³⁷⁶!

Tout en haut de la hiérarchie de ces groupes sociaux susceptibles de faire du mécénat vis-à-vis des spectacles, se trouvent les représentants du roi en province : le gouverneur et l'intendant³⁷⁷. Chacun, à leur manière, manifeste un intérêt vis-à-vis des spectacles mais il semble que cela ne soit pas complètement désintéressé.

Les intendants encouragent les spectacles en s'occupant de faire construire des théâtres : ils veillent notamment au choix des meilleurs emplacements et font transférer les terrains, s'il le faut, à des prix souvent nominaux³⁷⁸. Il arrive aussi que ces personnalités organisent de somptueuses représentations dans leur hôtel particulier pour une occasion spéciale. C'est le cas de l'intendant des galères Begon, qui, pour célébrer la guérison du roi, fait représenter le *Jugement du Soleil*³⁷⁹. Il assume l'entière organisation du spectacle et la pièce attire une grande affluence. *Le Mercure galant* relate ainsi l'événement :

« À 9 heures toutes les personnes de qualité de l'un et de l'autre sexe, tant de Marseille que d'Aix, de Toulon et des autres villes de la province, se rendirent chez M. l'Intendant et trouvèrent les Apartements de sa maison illuminés et partagés de manière qu'il n'y en avoit aucun qui ne fût disposé pour servir à la Feste qu'il avoit fait préparer. Comme il n'y avoit point de salle assez grande pour recevoir tous les conviés, on avoit dressé un théâtre sur la terrasse qui règne le long de l'Apartment de Mme l'Intendante, afin d'y représenter un Opéra fait exprès qui avoit pour titre le Jugement du Soleil (...) Pour se parer du vent qui estoit très grand on avoit eu soin de recouvrir toute la terrasse et le

³⁷⁶ Par ailleurs nous verrons que le monde du théâtre n'a pas bonne réputation : il est souvent regardé comme une communauté non respectable où les mœurs sont scandaleuses.

Voir infra 2^{ème} partie, chapitre 1.

³⁷⁷ Rappelons que les intendants, à la différence des gouverneurs, sont des fonctionnaires nommés, responsables et révocables. Si les gouverneurs vivent souvent à Versailles ou à Paris, les intendants, eux, sont presque toujours en résidence.

³⁷⁸ Voir l'affaire de la vente des terrains de l'Arsenal, infra chapitre 3. Voir aussi ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 284.

³⁷⁹ Il s'agit de la deuxième œuvre de Pierre Gautier jouée à Marseille. L'auteur du poème est M. de Bonnacorse, et ont désigne Gautier comme le « Chef de l'Académie Royale de Marseille ».

*Théâtre, tant de voiles que d'étoffe, en sorte qu'on en reçoit aucune incommodité. Il s'y trouva plus de mille personnes distinguées*³⁸⁰».

Il s'agissait donc d'un ouvrage de circonstance, joué, non pas dans une salle ordinaire mais chez un personnage officiel.

Quelques années plus tard, en 1714, Pierre Arnould suivra l'exemple de l'intendant des galères Begon, et prendra en charge l'organisation de représentations spectaculaires. Si cela a le mérite de susciter des œuvres nouvelles et de faire à l'Opéra, c'est surtout une véritable campagne de propagande régionale³⁸¹.

L'organisation et le financement de ces spectacles n'est donc pas totalement désintéressé. Et d'ailleurs, en dehors de ces rares occasions, l'intendant ne joue pas un rôle de mécène vis-à-vis de l'Opéra.

Les gouverneurs, eux aussi, s'intéressent aux spectacles et leur choix se porte généralement sur l'art théâtral. Comme l'explique Martine de Rougemont « *De leur côté, les gouverneurs militaires s'intéressent beaucoup aux choix des troupes, aidés en cela par leur connaissance de Paris ; ils leur donnent souvent leur propre nom : ce sont les Comédiens de Mgr le duc de **** »³⁸²

S'agit-il d'une forme de mécénat vis-à-vis des spectacles ? La troupe est-elle soutenue financièrement ? Ou bien est-ce simplement une manière de montrer, pour ces personnes de la haute noblesse, que l'on participe à la politique d'encouragements des arts ?

Le fait d'accoler un tel nom à un groupe de comédiens peut aussi être un gage de qualité. Cela permettra sûrement à la troupe de voir les portes s'ouvrir quand elle sollicitera une autorisation auprès des autorités locales pour donner des représentations.

Sous quelle forme juridique vont alors s'organiser ces troupes ?

Nous avons un début de réponse avec la constitution, en Provence, de la troupe des Comédiens du Maréchal de Villars en 1717.

³⁸⁰ *Mercur galant*, mars 1687, I, p. 32 et s.

³⁸¹ Voir 3^{ème} partie, chapitre 1, section I.

³⁸² ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale...*, Op. cit, p. 284.

b. Les contrats d'association

En février 1717, des comédiens³⁸³ se réunissent en société pour former une troupe destinée à

« représenter des comédies tant françaises qu'italiennes » pendant une durée d'un an à compter du premier jour de carême 1717. Cette troupe a pris le nom de *« troupes de Mgr le Maréchal de Villars, le suivant le privilège et permission qu'il lui a plu de leur accorder, et sous son autorité. »*

L'acte passé devant notaire³⁸⁴ prévoit toutes les situations liées à l'administration et à la gestion d'une entreprise théâtrale et vise à prévenir tous les litiges qui pourraient survenir. Il est d'une étonnante modernité :

- **L'administration et la gestion** sont régies par les dispositions suivantes :

Pour ce qui est de l'administration, *« toutes les affaires de la société passeront en délibération et on ne fera que ce qui aurait été décidé à la pluralité des voix (...) ainsi et comme il est usité dans les autres troupes »*³⁸⁵ On voit donc que les troupes avaient des usages communs, comme une sorte de « droit coutumier » des spectacles.

Les conventions et les contrats de société devaient donc être d'un recours fréquent et utile notamment pour éviter ou régler des conflits dus à des artistes pas toujours très soucieux d'honorer leurs engagements.

Pour ce qui est de la gestion, les fonds sont mis en commun et restent dans la société pendant la durée de l'association, formant ainsi le capital. Les membres associés désignent, par un vote à la majorité, des personnes qui seront chargées d'encaisser les recettes et de tenir les comptes. Les comédiens conviennent que :

« les fonds qui sont en commun entre les sieurs associées resteront dans la communauté pendant toute la durée de la société, qu'il sera établi à la pluralité des voix une ou deux personnes parmi eux pour faire la recette et tenir les livres, et qu'au cas que les denier

³⁸³ Il s'agit de Mathieu Desbarres et de son épouse Marianne Corrette ; de Pierre Paguey (ayant joué successivement à l'opéra-comique, aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent avant d'entrer dans la troupe de Tortority dit Pascariel) et de son épouse Anne Tortority ; de Charles Virgile de Romagnesy et de son épouse Anne Costantini ; de Jean-Baptiste Costantini, dit Octave ; de Jean Antoine de Romagnesi et de Jean Legrand. Voir FUCHS, Max, *Lexique des troupes de comédiens au XVIIIème siècle*, Librairie E. Droz, Paris, 1944. Voir également JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, p. 271.

³⁸⁴ Voir ADBR, 305 E 114 f° 84, 25 février 1717.

³⁸⁵ Cela rappelle exactement le mode de fonctionnement de la Comédie-Française.

*de la bourse commune soient insuffisants pour survenir aux dépenses on empruntera à la meilleure condition que faire se pourra **en corps de société et solidairement**³⁸⁶ »*

En cas d'emprunt nécessaire une procédure doit être respectée : *« bien entendu que ledit emprunt sera précédé d'une délibération »*

Si la procédure de délibération prévue n'est pas respectée, les associés ne sont alors plus engagés solidairement. Ce sera à ceux qui ont contracté les dépenses des les supporter : *« les emprunts et dépenses qui pourraient être faits par un ou plusieurs associés sans lad. délibération ne pourront être rejetés sur la société mais seront seulement supportés au propre de ceux qui les auront faits »³⁸⁷*

- **Les dispositions concernant les artistes eux-mêmes :**

Tout d'abord l'acte prévoit aussi une **clause de « non concurrence »** :

« Il ne sera permis à aucun des associés tant hommes que femmes de se distraire de la présente société sous quelque cause et prétexte que ce puisse être sans payer dès lors pour chacun de ceux qui voudrons abandonner un dédit de la somme de 500 livres aux autres par manière d'indemnités » Cette somme très élevée due en cas de départ d'un des associés est une manière de se garantir contre les changements d'humeurs soudains de certains artistes³⁸⁸.

Ensuite pour ce qui est du recrutement de nouveaux artistes l'acte prévoit *« qu'on ne pourra recevoir dans la troupe des comédiens en société ou à gages qu'à la pluralité des voix et que ceux qui seront reçus en société seront obligés de se soumettre à tous les pactes et conditions portés par ces présentes »³⁸⁹*

Enfin il existe une pénalité financière visant à dissuader tous les artistes (aussi bien engagés qu'associés) qui sentant une fatigue passagère n'auraient pas envie de travailler et souhaiteraient faire relâche :

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ Cette pratique, qui existait déjà en 1717, se retrouve en 1787 : ainsi les actionnaires des spectacles de la ville de Marseille se plaignent auprès de Messieurs les Lieutenants généraux de Police, de ce que *« la plupart des sujets composant la troupe des dits spectacles, se permettent de partir clandestinement de cette ville à l'insu des suppliants et au mépris des obligations qu'ils ont contractées envers eux. »* Voir AMM, GG 191, 5 mars 1787.

³⁸⁹ *Ibid.*

« *Chaque associés (sic) et comédiens engagés seront obligés d'exécuter leur rôle et de se tenir prêt pour le temps prescrit à peine de 5 livres d'amende et de signer le répertoire général qui aura été déterminé dans l'assemblée* »

La dernière disposition concerne ce qu'il adviendra une fois la société arrivée au terme des un an prévu :

« *Il a été convenu que le temps de la présente société finie, chacun retirera sa part des fonds qui se trouveront en commun et qui auront été faits aux dépens de la troupe* »

Mais l'acte ajoute à cela une disposition qui témoigne de l'expérience et de la sagesse des artistes réunis en société : « *en payant néanmoins chacun par un préalable sa portion de ce qui se trouvera dû par ladite société sans pouvoir jusqu'alors retirer sa dite part des fonds lesquels demeureront expressément affectés et hypothéqués pour l'assurance de ceux qui se trouvent créanciers de ladite société.* » Cela devrait éviter au chef de troupe de se retrouver en prison pour dettes tandis que ses associés se partagent les bénéfices !

Mais des dissensions ne tardèrent pas à naître au sein de la société³⁹⁰. Et finalement la troupe quittera la ville d'Aix sans payer les 7 livres 10 sols qu'elle doit à un nommé Jean Garraudan, marchand, « *pour louage de trois lustres* » utilisés pour éclairer la salle de spectacle³⁹¹.

Si certains contrats d'association sont conclus pour une durée déterminée (comme ce fut le cas pour la troupe des comédiens de Mgr le Maréchal de Villars) d'autres, en revanche, sont conclus sur le long terme (3, 6, 9 années) ou de manière indéterminée, et visent à rendre l'entreprise lyrique ou théâtrale stable, voire pérenne. Dans ce cas de véritables sociétés se constituent. Elles se forment notamment en vue de l'exploitation du privilège provincial d'Opéra à Marseille.

Ainsi dès le premier privilège d'Opéra accordé par Lully à Pierre Gautier, il va se former une société entre Gautier et un certain Laroche.

³⁹⁰ Le 12 avril, Dominique Sardy, « *ci devant comédien de la troupe* », ainsi que son épouse Marianne Tortority, renoncent au procès qu'ils ont intenté à la troupe après avoir reçu des mains de Pierre Antoine Paguetty la somme de 200 livres pour dommages et intérêts réglés à l'amiable. Voir ADBR, 305 E 144 f° 150, 12 avril 1717. Voir aussi JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, pp. 273-274.

³⁹¹ AMA FF, 70 f° 270, 272, 24 et 31 janvier 1718.

Les obligations de chacun des associés sont parfaitement définies dans le contrat passé le 9 juillet 1685³⁹², devant Maître Maure, notaire à Marseille :

Pierre Gautier et Claude Laroche « *escipvain d'une des Gallères de Sa Majesté* » forment « *societté et compagnie pour raizon de lad. académie* ³⁹³ ».

Le contrat stipule notamment quel est l'apport qui sera fait par chacun des associés :

- Gautier fournira « *toutes les machines, décorations de théâtres, meubles, tapisseries, toilles painctes, abillements d'hommes et femmes, ornements d'iceux, le théâtre, et généralement tout ce dont il cest servy à ladite académie de quoy il en sera fait un estat et ensuite estimation* ³⁹⁴ »

Gautier s'engage également à employer tous ses talents et son génie pour « *l'intherest de lad. societté* »

L'apport de Gautier est donc à la fois matériel (décors, costumes, salle etc.) mais aussi artistique : c'est son industrie et son savoir-faire qu'il accepte d'affecter à l'entreprise.

- Laroche, quant à lui, s'engage à fournir une somme de 4000 livres qui seront employées pour payer les appointements des acteurs, mais aussi la redevance due à Lully et toutes les autres dépenses nécessaires : « *ledit sieur Laroche fournira ainsi qu'il promet au fond de ladite compagnie et pour les faits susdit la somme de 4000 livres* »

En outre, Laroche promet de fournir toutes les étoffes indispensables pour confectionner les costumes.

Par ailleurs les deux associés s'engagent à partager les bénéfices et les pertes de manière égale ou au prorata de ce que chacun des associés aura fourni :

« *Les proffitz qu'il plairra à Dieu leur donner provenant du sujet susd. sera esgalement partagé & sy quelcun deulx se trouve, après leur comptes faits, avoir plus fourni que l'autre, en ce cas lesd. proffitz seront partagés à proracte, comme aussi en*

³⁹² Soit un an et un jour après le traité passé entre Lully et Gautier et octroyant à ce dernier le privilège de l'Opéra pour Marseille.

³⁹³ ADBR, 355 E 455, f° 363 v°, Maître Maure, 9 juillet 1685.

³⁹⁴ ADBR, 355 E 455, f° 363 v°, Maître Maure, 9 juillet 1685.

cas de perthe qu'à Dieu ne plaize, icelle sera egallement supportée à proracte de ce que chascung aura fourny³⁹⁵ »

Il s'agit donc bien ici d'une société et non plus d'une association puisque dans ce contrat, chaque partie s'est engagée à apporter dans l'entreprise commune des biens (Laroche) et un savoir-faire (Gauthier), le tout, dans le but de partager des bénéfices tout en s'engageant à contribuer aux pertes.

Les termes du contrat sont d'une modernité frappante et remplissent toutes les conditions de l'actuel article 1832 du Code civil : *« la société est instituée par deux ou plusieurs personnes qui conviennent par un contrat d'affecter à une entreprise commune des biens ou leur industrie en vue de partager le bénéfice ou de profiter de l'économie qui pourra en résulter. »*

Nous avons vu que les entreprises de spectacles financés par des fonds privés pouvaient prendre la forme de contrats d'associations pour une courte durée ou encore la forme de véritables sociétés pour des périodes plus longues. La logique commerciale qui s'applique à ces entreprises va faire se développer une forme bien spécifique de société qui sera utilisée par plusieurs exploitants : la société de capitaux.

c. Deux projets de sociétés par actions (sociétés de capitaux)

Nous traiterons de deux projets de sociétés par actions présentés :

- L'un est un projet d'Opéra présenté aux échevins de Marseille par Mlle Nadal en 1739
- L'autre est un prospectus sur l'établissement par actions du Théâtre de la Réunion des Arts³⁹⁶ écrit dans les années 1790.

Nous ne savons pas si ces deux projets ont abouti³⁹⁷ mais ils ont l'avantage d'expliquer dans le détail comment étaient montées juridiquement ces compagnies.

³⁹⁵ *Ibid*

³⁹⁶ Il semble qu'il ait bien existé un Théâtre de la Réunion des Arts, construit en 1773 par Victor Louis et situé à l'emplacement de l'actuel square Louvois. Celui-ci fut remanié par Brongniart lorsque l'Opéra s'y installa en 1794.

³⁹⁷ Pour le premier des deux projets, nous en doutons fortement. C'est en tous cas ce que suggèrent les documents d'archives.

La première de ces propositions est intéressante à plusieurs titres :

- D'abord parce que le « montage financier » et les contraintes économiques s'exerçant sur les spectacles sont exposés de manière claire et approfondie.
- Ensuite parce que c'est une femme qui est l'entrepreneur : Mlle Nadal³⁹⁸, qui se présente sous le titre de directrice de l'Opéra. Elle fait aux échevins de Marseille la proposition suivante :

« Augmenter les agréments de votre aimable ville de Marseille, (...) quoique mon projet puisse convenir à d'autres villes qui sont aussi sans opéra³⁹⁹.

Celui que je propose d'établir à Marseille sera digne de votre appui et d'un peu de vos attentions.⁴⁰⁰ »

Mais Mlle Nadal n'étant pas sur place, elle souhaite faire exécuter ce projet par une personne de confiance. Elle sait par expérience combien l'entreprise des spectacles peut se révéler être un milieu d'affaires dans lequel il faut « jouer des coudes » et demande donc la protection des échevins :

« J'aurai lieu d'espérer votre protection pour son exécution, mais je vous supplie de me l'accorder forte et efficace, car depuis que je suis éloignée de Marseille je ne vois pas qu'il m'aye resté de connaissance⁴⁰¹ propre pour l'opération de faire ces actions et de les faire remplir ; et d'ailleurs il ne serait pas prudent de me livrer au hasard d'être trompée, puisqu'il pourrait se trouver des personnes qui, mon projet en main, se flatteraient de l'exécuter sans moi, au lieu que je suis en sûreté étant à l'ombre de cette protection que je vous demande très humblement⁴⁰² »

La directrice expose ensuite quels sont les éléments nécessaires pour la réussite d'une telle entreprise :

³⁹⁸ Dans son ouvrage *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688-1789*, Léon Vallas parle d'une certaine Nadal qui, en décembre 1704, a assommé un de ses créanciers, à Lyon, avec l'assistance de sa sœur et de son beau-frère, Nicolas Ranc. Il semble bien que ce soit la même personne ! Voir VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688-1789*, P. Masson, 1932, p. 79.

³⁹⁹ Le 12 avril 1739, un ordre du roi fait fermer la salle de spectacles du vieux jeu de paume. Voir Arch. Nat. H¹ 1359 n° 118.

⁴⁰⁰ AMM, BB 343, f° 231, 17 mars 1739.

⁴⁰¹ Mlle Nadal avait effectivement eu, en 1729, des relations avec le directeur de l'Opéra de Marseille, Jean Lafont. Ce dernier n'arrivant pas à s'acquitter du paiement du privilège auprès d'André Cardinal-Destouches (directeur de l'Académie royale de musique) il avait entrepris des transactions avec Suzanne Nadal et sa sœur. Ces deux femmes lui prêtent 2 100 livres. Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 368.

⁴⁰² AMM, BB 343, f° 231, 17 mars 1739

« L'art de diriger, de gouverner, de maintenir un opéra est connu de très peu de personnes, parce que cela demande des talents particuliers ; de grandes connaissances de la Fable, de l'Histoire, de la Musique, de la Danse sont à la vérité des secours considérables, mais sans le goût nécessaire tous ces talents demeurent infructueux. (...) Plusieurs personnes ont voulu se mêler de ces sortes de directions, mais tous ont eu un mauvais succès, les uns pour ne pas entendre la matière, les autres faute de conduite.⁴⁰³ »

Mlle Nadal rappelle qu'il ne suffit pas d'être un homme d'affaire avisé ou d'être un bon gestionnaire, encore faut-il, pour que l'entreprise soit rentable, savoir attirer le public par des spectacles de qualité :

« plusieurs n'y sont entrés que par esprit d'industrie. Ce point fournira-t-il matière à bien des réflexions mais on se bornera à dire que le public court où il était attiré & se dégoûte de tout ce qui le néglige ou ne le flatte point.⁴⁰⁴ »

Pour que le projet soit viable il faut donc *« les fonds nécessaires pour bien faire les choses, les talents et la conduite. »* Or la *« proposante »* n'a pas de fonds mais elle offre d'y remédier *« en procurant un opéra stable et assuré en ce qu'il appartiendra aux habitants »*.

Il est en effet apparu à la proposante *« qu'il serait praticable et possible de trouver parmi les habitants de Marseille de quoi remplir 250 actions à 200 livres chacune qui feraient un capital de 50 000 livres. Lequel étant employé à lever un opéra leur fournirait un beau, sûr et stable, à l'abri de tous les événements qui ont fait tomber les précédents, et qui appartiendrait, ainsi que tous les profits qu'il pourrait faire, aux actionnaires.⁴⁰⁵ »*

C'est donc une véritable société par actions que se propose de mettre en place la Dlle Nadal.

Le fonctionnement et l'administration de cette société se dérouleraient de la manière suivante :

1. Pour ce qui est de la procédure de nomination des directeurs : *« Les actionnaires feront entre une délibération authentique par laquelle ils autoriseront un, deux*

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ AMM, BB 343, f° 231, 17 mars 1739

⁴⁰⁵ *Ibid.*

ou trois d'entre eux » à diriger l'affaire et à être dépositaires des fonds provenant des actions ainsi que de ceux provenant des recettes.

2. Pour ce qui est des abonnements à l'Opéra : la « *délibération* » doit prévoir que les personnes actionnaires pourront s'abonner avec 25% de réduction sur le prix pratiqué. Quant aux porteurs de 12 actions, ils pourront entrer gratuitement à l'Opéra.
3. Enfin, cette « *délibération d'entre les actionnaires devra dûment et pleinement autoriser les directeurs qu'ils nommeront, à pouvoir contracter avec la proposante tous les engagements qu'ils estimeront bon être pour le plus grand avantage de la société et de l'opéra, tant verbalement que par écrit.* ⁴⁰⁶ »

L'adhésion de tous les actionnaires à ces trois articles est un prérequis : en effet la Dlle Nadal expose que les actionnaires devront *contracter l'obligation « d'observer exactement le contenu des trois articles »* énoncés ci-dessus afin d' « *éviter la confusion qu'une pluralité des sentiments pourrait causer* ».

Enfin la Dlle Nadal propose d'assurer la totale direction de l'opéra « *auquel elle sera tenue de prêter tous ses soins et ses talents pour qu'il soit bien dirigé* ». Pour cela, elle prévoit que les directeurs, immédiatement après leur nomination par les actionnaires, devront lui envoyer un « *engagement* » ou une « *lettre missive* » par lesquels ils reconnaîtront « *qu'elle aura l'entière administration et direction de l'opéra* ».

Elle demande aussi que le privilège de l'Opéra soit à son nom pour une durée de dix années et

« *qu'on ne pourra le lui ôter qu'en lui prouvant juridiquement des malversations.* »

Elle se réserve par ailleurs le droit de choisir les sujets de la troupe, de les engager, de les congédier ou d'en faire venir d'autres.

Dans le projet proposé, elle s'octroie aussi la liberté de décision concernant la possibilité de

« *faire des habits, décorations, machines, changements d'opéras, faire des règlements parmi les sujets, et de tout autres choses concernant l'opéra et pour son plus grand avantage ; et cela sans qu'elle aye le besoin d'aucun ordre de messieurs les directeurs.* »

⁴⁰⁶ AMM, BB 343, f° 231, 17 mars 1739

Cette dernière précision lui semblait peut être nécessaire dans un milieu où les entrepreneurs de spectacles étaient majoritairement des hommes même si certaines femmes ont pu prouver qu'elles pouvaient être, elles aussi à la tête d'entreprises lyrique ou théâtrale rentables⁴⁰⁷ ...

En contrepartie de tous ses bons services, la Dlle Nadal demande à ce que lui soit octroyé

« 3000 livres d'appointements, la boutique du café, et la distribution des livres des opéras. » Les prétentions ne sont pas des moindres mais la proposante *« se flatte de mériter ce qu'elle demande »* car son projet *« procurera un opéra stable et assuré en ce qu'il appartiendra aux habitants ; et que la nouveauté, le bon goût et le plus de magnificence qu'on pourra, y attirera le public qui y verra toujours tout ce qu'il y aura de nouveau à Paris. »*

Pour finir de convaincre les échevins, la directrice termine son mémoire *« par une réflexion qui est constamment vraie, qui est que si le nombre des actionnaires se remplit, l'opéra qui sera levé à Marseille en conséquence des fonds en provenant sera entièrement subordonné à la volonté des actionnaires. Et conséquemment à la ville. Outre cet avantage, et les autres détaillés ci-dessus, les propriétaires des actions trouveront un profit assez considérable pour mériter l'attention du public, & pour l'engager à entrer dans cette affaire.»*⁴⁰⁸

Pour étayer toutes ses belles propositions, la directrice expose un « Compte figuré » dans lequel est dressé une estimation et une prévision sur une années de toutes les dépenses générées par l'Opéra mais aussi toutes les recettes à venir et les bénéfices engendrés pour les actionnaires :

« Le goût que le public a pour les spectacles & le temps considérable qu'il y a qu'il n'y en a eu à Marseille de beaux, ne laisse pas douter que les représentations des 3 premiers mois ne puissent être évaluées de 7 à 800 livres l'une dans l'autre. Néanmoins, on ne les évaluera que 450, & on verra qu'au bout de trois mois les actionnaires pourront retirer environ la moitié de leur déboursé.

⁴⁰⁷ D'autres femmes ont également été directrices de troupes, voire de Théâtres. La Montansier en est un brillant exemple à Paris. A Marseille, une certaine veuve Chateaufort apparaît sous la dénomination de « directrice des spectacles » : voir AMM, BB 343, f° 85, 29 mai 1733. Il est également fait mention d'une certaine Dame Duplessis, dont la troupe aurait joué avec succès à Marseille : voir AMM, GG 192, s.d. (1778 ?)

⁴⁰⁸ AMM, BB 343, f° 231, 17 mars 1739

On a compté jouer 4 fois la semaine, ce qui fait pour les trois mois : 48 représentations, lesquelles à 450 livres chacune valent 21 600 livres. Laquelle somme sera remboursée aux actionnaires. »

Bien que la Dlle Nadal sache parfaitement vendre son affaire en faisant miroiter un Opéra marseillais qui serait aussi beau et prestigieux que celui de Paris, il semble que ce projet n'ait pas été retenu par les autorités municipales. A cette époque et d'après les documents d'archives, il semble que la comédie ait la faveur⁴⁰⁹.

Il est cependant attesté que l'Opéra de Marseille a connu cette forme juridique de la société par actions⁴¹⁰, et ce, au moins depuis 1780. C'est l'*Almanach historique de Marseille pour l'année 1780*⁴¹¹ qui le confirme en indiquant que « *l'entreprise des Spectacles de cette Ville et de la Province, est entre les mains d'une Compagnie de Citoyens Actionnaires, privilégiés de son Altesse Monseigneur le Prince de Marsan, gouverneur* ».

Durant la période 1780-1790, le Grand-Théâtre de Marseille est toujours exploité sous la forme d'une société par action et d'autres documents attestent que les spectacles sont toujours exploités sous cette forme en 1792 et 1793⁴¹².

⁴⁰⁹ Nous avons vu qu'un ordre du roi du 12 avril 1738 avait fait fermer l'ancienne salle. Le 25 juillet 1738, une permission est accordée au sieur Guerardy et à ses associés, de représenter la comédie à Marseille exclusivement « *depuis le 1^{er} septembre prochain jusqu'au dimanche des Rameaux de l'année prochaine.* » cette troupe fera ses représentations dans la nouvelle salle de l'opéra, munie d'un privilège exclusif de Mgr le duc de Villars. Voir AMM FF 308, f° 328 v°. De nombreuses autres autorisations sont délivrées à des troupes de comédiens. Voir FF 308 f° 356 v° 1^{er} avril 1739 ; FF 308 f° 375 r° 26 octobre 1739, FF 308 f° 379 v° 9 mars 1740 etc.

Et l'on apprend que Marseille est restée longtemps sans Opéra dans une lettre adressée le 12 août 1771 à M. le duc de la Vrillière par les recteurs de l'Hôtel Dieu à Marseille : *par « l'opéra n'existe plus depuis longtemps ; et la comédie étant le seul spectacle qui ait resté »*. ADBR (site de Marseille), C 3965, 12 août 1771.

⁴¹⁰ Il semble que l'utilisation de cette forme de société de capitaux se soit développée dans les années 1770-1780.

⁴¹¹ *Almanach historique de Marseille pour l'année 1780*, Impr. Jean Mossy, Marseille, 1780.

Dans cet Almanach historique de Marseille que le notaire Grosson fit paraître de 1770 à 1790, on retrouve cette même mention « *l'entreprise des Spectacles de cette Ville et de la Province, est entre les mains d'une Compagnie de Citoyens Actionnaires, privilégié* » pour les années 1781 – 1790. A chaque fois, Grosson indique qui est le protecteur de la troupe (le Prince de Marsan ou encore le Maréchal Prince de Beauvau à partir de 1783) et qui est la personne fondée de son pouvoir pour diriger la troupe (Derozières en 1784, J. Patrat en 1785, Bonnet-Bonneville de 1786 à 1789). A propos de Grosson voir aussi, GERARD, René, *Un journal de province sous la Révolution : le « Journal de Marseille » de Ferréol Beaugeard (1781-1797)*, Société des Etudes Robespierriennes, (Thèse de Droit, Aix en Provence 1962), 1964, p. 13.

⁴¹² Voir notamment I¹ 550, 14 août 1792 et 15 mai 1793.

A Paris, les théâtres privés peuvent, eux aussi, être gérés grâce à des fonds venant de particuliers. La parution, dans les années 1790 d'un *Prospectus sur l'établissement, par actions, du théâtre de la réunion des arts*⁴¹³, montre que l'exploitation des spectacles sous la forme d'une société par actions semble être la solution juridique et économique la plus viable⁴¹⁴.

L'auteur du projet, « à la tête d'un des premiers Théâtres de la Capitale, a rassemblé tous les moyens d'exécution, et l'on peut s'en reposer sur son expérience dans ce genre d'administration. »

Il s'agit « d'élever à la gloire de la Nation, à celle des Arts, & pour l'intérêt de la Capitale, un Spectacle où les talents, à l'envi, déploierons ce qu'ils ont de plus séduisant et de plus merveilleux. »⁴¹⁵

L'auteur se propose :

- De représenter tous les genres sur scène : Opéra, Danse, Haute-Pantomime, mais aussi Bals masqués et Fêtes parisiennes⁴¹⁶
- De construire une salle « vaste et superbe, d'une forme et d'une distribution nouvelle (...) un Édifice majestueux vraiment digne d'être le Palais des Arts. »⁴¹⁷
- D'établir un Conservatoire destiné à former des élèves dans les différents genres, et sous la conduite des meilleurs maîtres. « D'ailleurs pendant les trois années nécessaires pour monter cette entreprise & construire la salle projetée, le conservatoire aura formé des élèves qu'on pourra présenter avec succès. »⁴¹⁸
- De choisir ses artistes parmi les talents reconnus.

L'auteur vente ainsi les mérites de ce type d'entreprise :

« Ainsi ce Théâtre, le seul qu'on aura élevé à tant de hauteur, si précieux par la réunion touchante des beaux Arts qu'il régénérera, ajoutera un nouvel éclat à la gloire de la Nation, à la splendeur de sa Capitale. Il attirera l'Étranger de toutes parts, il ravivra le

⁴¹³ *Prospectus sur l'établissement, par actions, du théâtre de la réunion des arts*, Impr. Cailleau et fils, Paris, 179 ?, 8 p.

⁴¹⁴ En tous cas du point de vue de l'auteur du prospectus.

⁴¹⁵ *Prospectus sur l'établissement, par actions, du théâtre de la réunion des arts*, Impr. Cailleau et fils, Paris, p. 2

⁴¹⁶ L'Opéra et la Haute-Pantomime y seront donnés trois fois par semaine. Le septième jour sera donnée une fête parisienne « où présideront la décence et l'ordre le mieux établi. » Enfin, les Bals masqués attireront une multitude de spectateurs au temps du Carnaval.

⁴¹⁷ *Prospectus sur l'établissement, Op. cit.*, p. 2

⁴¹⁸ *Ibid.* p. 3

commerce, l'industrie, & portera dans toutes les classes de la société des connaissances utiles.

*En considérant cette entreprise sous des rapports politiques et généraux, on sentira combien elle mérite de faveur.*⁴¹⁹ »

D'après son promoteur, l'établissement d'un tel spectacle dans la Capitale représente des avantages économiques certains :

- D'abord pour l'économie d'une manière générale car ce théâtre va favoriser l'essor des commerces alentours et dynamiser l'industrie locale : en effet, ce spectacle attirera de toutes parts « *nombre de consommateurs, qu'il fixera plus ou moins de temps dans la Capitale* » cela donnera donc du ressort au commerce et à l'industrie. Par ailleurs, « *les premiers travaux de cet établissement feront déjà vivre pendant plusieurs années une partie des ouvriers en tous genres que la Capitale renferme.*⁴²⁰ »
- Ensuite, un tel spectacle permettra à la Ville de Paris d'alléger « *ses finances des sommes qu'elle emploie infructueusement à la conservation de l'Opéra, dont les besoins déjà innombrables et la décadence sensible, a annoncé la ruine inévitable.* »
- Enfin, l'exploitation du théâtre sous la forme d'une société par actions, « *profitable à ceux qui s'y intéresseront* », devrait finir de convaincre les « *Capitalistes* » qui se voient ainsi offrir « *un moyen de placer avec solidité des fonds, dont l'emploi devient chaque jour plus rare et plus difficile.* » (l'intérêt est de 5%)

Les fonds nécessaires pour créer un tel établissement sont de 9 millions. L'auteur du projet propose qu'ils soient « *divisés en trois mille actions de mille écus*⁴²¹ *chacune, payable par tiers, d'année en année, et pour raison desquels il sera formé une association, dont les conventions seront réglées par les actionnaires eux-mêmes.* »

Les fonds seront utilisés pour acheter un terrain, construire une salle de spectacles, commander les machines, les décorations, les habits et autres objets nécessaires à l'exploitation et pour payer les honoraires des auteurs ainsi que les frais du

⁴¹⁹ *Ibid*, p. 4

⁴²⁰ *Ibid*, p. 5

⁴²¹ « *Mais afin de se rapprocher des facultés de chacun, elles seront coupées en moitié et par quart d'actions* » Voir *Prospectus sur l'établissement*, *Op. cit.*, p. 6

Conservatoire : « *un terrain précieux, des bâtimens considérables, un mobilier immense, seront par conséquent les premiers gages des actionnaires, et un représentatif de la majeure partie de leurs fonds.* ⁴²² »

Selon l'auteur du projet, le produit calculé « *donnera comparativement au produit de l'Opéra actuel un dividende net de quinze pour cent.* »

Le promoteur conclut par une estimation des gains possibles sur un moyen terme : « *Ainsi, après une exploitation de dix années seulement, le fonds de l'action qui pendant ce tems auroit produit annuellement quinze pour cent, se trouveroit remboursé et indépendamment d'un intérêt très avantageux qu'elle auroit donné, & les actionnaires auroient acquis gratuitement une propriété de forte valeur, dont les bénéfices deviendroient alors incalculables.*

En diminuant même d'un tiers le produit, l'entreprise n'en seroit pas moins avantageuse, dans un tems surtout où l'intérêt des fonds baisse, ou le remboursement successif des effets publics, et la liquidation des grandes compagnies de finance détruit tant de moyens de spéculation. ⁴²³ »

A en croire l'auteur du prospectus, les spectacles peuvent être un placement financier sûr et rentable. Mais « *Les bornes d'un Prospectus ne permettant pas d'entrer dans plus de détails, on trouvera chez M. Girardin, le Notaire déjà désigné, les éclaircissements que l'on pourra désirer sur cet établissement* ».

La souscription est donc ouverte chez un notaire et les personnes intéressées sont invitées à s'y rendre.

Ce projet est l'exemple parfait d'une certaine vision de l'exploitation des spectacles. Ici, il s'agit d'une affaire rentable financièrement et non pas d'un « service public culturel », ou encore d'une entreprise dont le but principal serait l'art et le divertissement.

Dans ce projet, le Théâtre et l'Opéra deviennent objet de spéculation... et l'art dans tout ça ?

L'on verra qu'en réalité l'exploitation des spectacles n'est pas si rentable financièrement, que les entrepreneurs font très souvent faillite et qu'il est très difficile d'équilibrer les comptes de ce type d'établissements.

De quoi cela vient-il ? D'une mauvaise gestion, de frais supérieurs aux recettes, de redevances trop lourdes ou encore de « malversations » ? Sans doute tout cela à la fois...

⁴²² *Prospectus sur l'établissement, Op. cit., p. 7*

⁴²³ *Ibid, pp. 7-8.*

La location de la salle est également un poste de dépense important sur lequel l'entrepreneur est souvent impuissant. En effet, à côté de ces sociétés d'exploitation artistique, se sont créées des sociétés qui acquièrent les salles de spectacles⁴²⁴.

Devenues propriétaires des lieux de représentation, elles les louent au directeur des spectacles privilégiés de Marseille notamment mais aussi aux troupes de passage⁴²⁵.

Souvent en situation de monopole, en tous cas en Provence, les propriétaires de salles n'hésitent pas à pratiquer des prix prohibitifs, ce qui vient peser encore un peu plus sur l'exploitation d'une entreprise lyrique.

Et nous avons constaté qu'en Provence, le mécénat vis-à-vis des spectacles était quasi-inexistant et que les classes aisées de la région n'investissaient pas beaucoup dans l'art lyrique et théâtral. Ce sont les initiatives privées qui ont alors pris le relais et des comédiens se sont réunis au travers de contrat d'association, tandis que des Théâtres privés ou des Opéras de province comme Marseille, se constituaient sous la forme de société avec des actionnaires.

Jeanne Cheilan-Cambolin explique l'absence de soutien financier aux spectacles en Provence par le fait que *« ne se trouvaient pas réunies chez les mêmes personnes les conditions nécessaires à la protection artistique : la fortune et l'esprit. Les plus riches, peu nombreux, étaient trop occupés à faire des affaires, les autres manquaient d'envergure. Ensuite, les marseillais considéraient leur théâtre comme un lieu où l'on se distrait, non comme une œuvre d'art à soutenir (...) Dans deux autres villes, au moins, Bordeaux et Lyon, l'importance numérique de la noblesse, beaucoup plus grande qu'à Marseille aurait pu déterminer une attitude plus généreuse envers l'opéra. Or, il n'en est rien et nous y trouvons, exactement à la même époque⁴²⁶, ce même phénomène de succès musicaux joints à des faillites matérielles retentissantes, en tous points comparable au nôtre⁴²⁷. »*

Il est tout à fait probable que certains aient préféré investir dans des œuvres artistiques plus durables (tableaux, sculptures et autres objets d'art) ou dans des projets qui pouvaient apporter du prestige à leur nom.

Mais nous pensons plutôt que la bourgeoisie et la noblesse de province ne souhaitent pas suivre l'exemple de Paris où les spectacles privilégiés étaient soutenus par un

⁴²⁴ Voir Section III. A.

⁴²⁵ Nous en verrons un exemple intéressant, au chapitre 3, à propos de la vente des terrains de l'arsenal à Marseille.

⁴²⁶ 1685-1739

⁴²⁷ CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 460.

mécénat royal conséquent, où les maisons princières⁴²⁸ accueillait et finançait les arts et où des sommes d'argent considérables étaient englouties. C'est probablement la raison pour laquelle les autorités locales, conscientes cependant du besoin en distraction, préféraient laisser l'initiative privée répondre à cette demande culturelle. Sorte de libéralisme avant l'heure et prélude à la loi de 1791 sur la liberté d'entreprise des théâtres⁴²⁹ ?

En procédant ainsi, la ville s'évitait surtout une lourde charge financière supplémentaire et des dépenses qui n'étaient pas d'une nécessité absolue puisqu'il ne s'agissait que de divertissements⁴³⁰.

Le roi lui-même allait bientôt constater combien l'Académie royale de musique est une institution dispendieuse et plusieurs modes de gestion allaient être expérimentés sous l'Ancien Régime.

Sous la Révolution aussi, l'Opéra allait connaître différentes formes d'administration.

B. LES AIDES FINANCIERES DE L'ETAT ET LES THEÂTRES « SUBVENTIONNES »

Bien que l'Opéra de Paris ait été, à ses débuts, exploité par des particuliers (Perrin et Lully notamment), sa gestion sera bientôt confiée à un corps public : la ville de Paris. Cette solution ne se révélera pas pour autant la meilleure et différentes formes d'administration seront expérimentées (a).

La Comédie-Française, quant à elle, connaît un fonctionnement et un mode de gestion bien particuliers (b).

⁴²⁸ Nous pensons notamment aux maisons de la princesse de Conti et de la duchesse du Maine pour la période 1685-1739. Des ministres ont également pu soutenir les arts : Richelieu et Fouquet pour les plus connus. Mais là encore des questions surgissent à propos des financements et particulièrement concernant le surintendant des finances Fouquet, grand mécène et découvreur de talents, à qui il était reproché d'avoir « mélangé » fortune personnelle et deniers de l'Etat. Cette accusation était aussi un moyen d'évincer politiquement Fouquet au profit de Colbert. La plupart des talents découverts et soutenus par Fouquet deviendront les artistes de Louis XIV et les maîtres d'œuvres de la magnificence royale (notamment Molière, Corneille, Scarron, Le Vau, Le Brun, Le Nôtre etc.) Notons que la veuve Scarron deviendra Mme de Maintenon, maîtresse puis épouse de Louis XIV.

⁴²⁹ Si en Provence et notamment à Marseille, l'exploitation de l'entreprise lyrique repose uniquement sur une initiative et des fonds privés, l'obtention du privilège est lui toujours nécessaire.

⁴³⁰ D'ailleurs les autorités locales étaient conscientes qu'un spectacle à Marseille pouvait tout à fait suffire pour répondre à la demande culturelle de la population. Dans ces conditions elles sont aussi lucides quant à la difficulté pour deux spectacles de coexister tout en faisant des recettes. A ce propos le maréchal duc de Villars, gouverneur, fait savoir aux échevins qu'il leur appartient de choisir entre la Comédie et l'Opéra voir AMM BB 342, f° 234, 24 septembre 1727 et AMM GG 191, 29 août 1728.

a. Le cas de l'Opéra de Paris

Le cas de l'Opéra de Paris est ici très intéressant : tantôt financé directement par le roi, tantôt par la ville de Paris, l'institution est toujours déficitaire et se révèle être un gouffre abyssal.

En effet, pour régler les problèmes financiers, la tentation peut être grande de déléguer la gestion et le financement de l'entreprise théâtrale à une autre personne publique : En l'occurrence le Roi a tenté de faire supporter à la municipalité de Paris les frais de fonctionnement de l'Opéra en lui en confiant le privilège d'exploitation.

A l'origine, la gestion de l'Opéra est confiée à un particulier : c'est le cas en 1669 avec l'abbé Perrin et c'est toujours le cas avec Lully. Ces personnes physiques sont à la fois les détenteurs du privilège et les directeurs du théâtre lyrique. Francine, gendre et successeur de Lully, va monnayer ce privilège par une série de cessions, si bien que pendant la première moitié du XVIII^e siècle, les directeurs se succèdent à la tête de l'Opéra étant tantôt propriétaires du privilège, tantôt non propriétaires⁴³¹.

L'année 1749 marque une véritable rupture. Pour la première fois depuis la création de l'institution, le roi ne confie plus le privilège à un simple particulier, mais aux « sieurs prévôt des marchands et échevins de la ville de Paris », c'est-à-dire à un corps public. Par les lettres patentes du 25 juin 1749, le roi Louis XV, « *fatigué des différentes révolutions survenues pour raison du privilège de son académie, se détermina à en charger à perpétuité MM. les prévôts des marchands et les échevins qui composent le Bureau de la Ville de Paris* »⁴³².

A en croire le préambule des lettres patentes, la décision royale est motivée par le règlement de la situation financière de l'entreprise : aussi le roi « *informé (...) que, de toutes les précautions qui ont été successivement prises pour en assurer l'administration, aucune n'a eu le succès qu'on avait lieu de s'en promettre parce qu'elles n'alliaient pas directement à détruire la source des abus qui se sont introduits*

⁴³¹ Nous avons déjà vu que par une cession, appelée encore sous-location, le détenteur du privilège peut accorder la gestion de l'Opéra à un particulier à charge d'une redevance. Nous avons notamment cité le cas de Francine, qui, en 1689 Francine avait permis à Salx et à Levasseur d'exploiter l'Opéra à Marseille et dans d'autres villes à charge pour eux de lui payer d'une redevance. Etant donné l'étendue géographique du privilège, Salx et Levasseur avaient à leur tour sous-loué une partie du privilège (c'est-à-dire l'exploitation de l'Opéra à Marseille) à Pierre Gautier.

⁴³² Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusque les y compris l'année 1758, ms., Bibliothèque de l'Opéra, Res. 516.

et n'ont fait que se multiplier dans l'exercice de différents privilèges que Sa Majesté en a ci-devant accordés », se résout-il à confier la gestion de l'institution aux « officiers qui composent l'hôtel de ville de Paris (...) à perpétuité sous l'autorité immédiate de sa majesté ⁴³³ ».

Cette gestion par la ville de Paris va durer jusqu'en 1780 et va connaître différentes formes : régie directe, concession, contrôle financier par des commissaires royaux etc ⁴³⁴.

En 1780, pour la première fois depuis sa création, l'Opéra est géré directement par le pouvoir royal, via les Menus-Plaisirs et son fidèle serviteur, Papillon de la Ferté. Par un arrêt de son Conseil du 17 mars 1780, le roi décide de placer l'institution sous son autorité directe et de la faire diriger collégalement par un Comité composé d'un directeur général et d'une partie du personnel artistique. Pour Solveig Serre ⁴³⁵, si cette mesure « *témoigne de la difficulté à trouver un mode de gestion approprié à une telle institution, elle est surtout le signe manifeste que l'État a pris conscience de la place qu'occupe l'Académie royale de musique au sein du paysage culturel et a accepté de faire face à ses responsabilités. (...) L'État va encore plus loin dans la voie du changement en intéressant les directeurs et une partie du personnel artistique à la réussite financière de l'établissement.* »

En effet jusqu'en 1780, les artistes de l'Opéra sont, certes, des salariés sûrs de leurs revenus quelles que soit la conjoncture (ce qui n'est pas le cas des Comédiens-Français et

⁴³³ Lettres patentes en faveur de la Ville de Paris, 25 août 1749, F-Pan, O1 613. Cité par BARRUCAND-SERRE, Solveig, *L'Académie royale de musique 1749 – 1790*, Thèse d'Histoire sous direction d'Alain Cabantous, Université Panthéon-Sorbonne, Paris I, 2006, p. 31.

⁴³⁴ La première tentative de régie directe de l'Académie royale de musique par la Ville de Paris a duré sept ans : de 1749 à 1757.

Puis, entre 1757 et 1769, la ville de Paris confie l'Académie royale de musique à des entrepreneurs qu'elle choisit intuitu personae. Ces derniers disposent de la concession à titre personnel et gèrent l'établissement selon des règles définies par les arrêts du Conseil, véritable cahier des charges déterminant les obligations réciproques de la ville de Paris et des cocontractants.

Entre 1769 et 1778, la Ville de Paris abandonne ce mode d'exploitation de la concession et lui préfère à nouveau celui de la régie directe. Durant cette période, l'État va s'immiscer de plus en plus dans la gestion de l'Académie royale de musique, via les Gentilshommes de la chambre et Papillon de la Ferté. En effet, une commission royale dirigée par Papillon de la Ferté intervient en 1776-1778.

Entre 1778 et 1780, et pour la première fois depuis que la Ville de Paris est en charge de l'Académie royale de musique, l'institution est confiée à un homme n'appartenant pas au milieu de la Musique du roi, mais un véritable entrepreneur qui a bien l'intention de s'enrichir. Voir BARRUCAND-SERRE, Solveig, *L'Académie royale de musique 1749 – 1790*, Op. cit, p. 30 à 63.

⁴³⁵ Solveig SERRE a consacré une thèse sur l'étude des différents modes de gestion connus par l'Opéra de Paris de 1749 à 1790.

Italiens) ; mais ils sont en revanche privés de toute participation au choix du répertoire, au choix de leurs nouveaux confrères, à l'établissement d'un règlement, à la direction de l'ensemble.

A partir de 1780 cela change, puisque Papillon de la Ferté les autorise, après des manifestations assez dures, à organiser des assemblées délibératives, des hauts vrais guillemets comités », sans que les résultats paraissent très probants.

Plusieurs modes de gestion ont été essayés pour faire face au fonctionnement ruineux de l'Opéra et pour éponger ses dettes considérables mais rien ne semble y faire.

A la veille de la Révolution, en 1789, le *Mémoire au Roi concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra*⁴³⁶ demandé par le Sieur Viotti apporte quelques éléments de réflexions sur le coût de l'exploitation de l'Opéra de Paris et propose des solutions pour améliorer l'état des finances à ce sujet.

Viotti propose que l'on veuille bien charger une compagnie qu'il a lui-même formée, de l'exploitation du privilège pendant l'espace de trente ans. Il assure au roi que

*« Le résultat de mes propositions feroit une différence réelle en faveur des finances de Votre Majesté, d'environ 8 millions de livres pendant la durée de mon bail, outre la jouissance immédiate de trois autres millions, à un intérêt ordinaire, que j'offre de déposer, pour sûreté de ma gestion, avant de commencer l'Exploitation du Privilège que je sollicite. »*⁴³⁷

Viotti assure que son projet ne présente aucun inconvénient mais qu'il réunit, au contraire des avantages bien réels :

« Ces avantages ont paru frappé M. Necker. J'ose espérer, avec la plus respectueuse confiance, Sire, qu'ils feront la même impression sur Votre Majesté ».

Dans les cinquante pages qui suivent, Viotti détaille son projet et finit ainsi son argumentaire :

« il me paroît assez prouvé, que ce qui pourroit arriver de pire, pour les intérêts de Sa Majesté, si je venois à résilier mon bail, seroit :

1. D'avoir joui de 3 millions, à un intérêt modéré ;

⁴³⁶ VIOTTI, Giovanni-Battista, *Mémoire au Roi concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra*, (S.n), (S.l), 1789, 50 p.

⁴³⁷ *Ibid*, pp. 3-4

2. *D'avoir épargné, tous les ans, environ 200 000 livres, et d'en avoir reçu 50 000, en sus, pour le prix de mon privilège ;*
3. *De reprendre les magasins de l'Opéra, ayant une valeur au moins égale à celle qu'ils ont actuellement ; et*
4. *Enfin, de retrouver ce spectacle plus fréquenté, et vraiment plus digne de l'être, qui ne l'auroit jamais été, puisque ma Compagnie et moi serions évidemment intéressés à satisfaire le Public, afin de ne pas rendre notre entreprise onéreuse.⁴³⁸ »*

En réalité, Viotti ne propose rien moins qu'une entreprise gouvernée par une logique capitaliste.

D'ailleurs, les révolutionnaires, eux aussi, se posent la question de savoir sous quelle forme doivent être exploités les spectacles. En témoignent les réflexions d'Albert Leducq, homme de loi, dans son *Examen de ces deux questions : l'opéra est-il nécessaire à la ville de Paris ? Faut-il en confier l'administration à une entreprise ou à une société ?*

Pour Leducq, l'Opéra est nécessaire à la commune de Paris, et les Français doivent, par amour-propre et fierté nationale, maintenir ce spectacle. Quant à la question de savoir s'il faut en confier l'administration à une entreprise ou à une société, Leducq répond de la manière suivante :

« Je crois avoir prouvé, sous un double rapport, que le donner en entreprise serait renoncer aux avantages que la commune en retire, et que son administration doit être un devoir autant qu'une charge pour la municipalité : que cette administration remplacée par l'autorité et la possession précaire d'un entrepreneur, anéantissait tout à fait le temple des arts et renverser l'hôtel du gouffre.⁴³⁹ »

Cette politique de « nationalisation » des spectacles connaîtra son heure de gloire sous la Révolution, notamment lorsqu'il s'agira de faire des théâtres des écoles du peuple⁴⁴⁰. Marseille n'échappera pas à ce mouvement par une réunion de ses deux scènes régies par et pour le compte de la nation.

⁴³⁸ *Ibid*, p. 49

⁴³⁹ LEDUCQ, Albert, *Examen de ces deux questions : l'opéra est-il nécessaire à la ville de Paris ? Faut-il en confier l'administration ou l'entreprise à une société*, Impr. F. V. Ponceillon, Paris, 179 ?, p. 23.

⁴⁴⁰ Voir les politiques culturelles de l'an II (*infra* 3^{ème} partie)

Durant la période révolutionnaire l'Opéra de Paris connaît une histoire très mouvementée⁴⁴¹. Ainsi, Le 1er avril 1790, dans le contexte politique difficile des débuts de la Révolution, la gestion de l'institution est à nouveau confiée au Bureau de la municipalité de Paris.

Puis, en 1792, la municipalité parisienne confie l'Opéra à deux associés, Francœur et Cellierier, dont la gestion, et c'est le moins que l'on puisse dire, n'est pas brillante.

En 1793, sur les plaintes et les réclamations des artistes, désireux de devenir leurs maîtres, la Commune de Paris décide de leur confier la direction de l'Opéra et décrète l'arrestation de Francœur et de Cellierier devenus suspects. Les artistes bornent leurs travaux à la mise en scène d'une rhapsodie patriotique d'un goût douteux⁴⁴² : *La Journée du 10 août*.

Puis on songe à déplacer l'Opéra de la porte Saint-Martin et à le transférer dans la salle du Théâtre National, construit rue de la Loi (Richelieu) par la Montansier. Pour s'emparer de cette salle sans difficulté, la Commune décrète simplement l'arrestation de la Montansier, qui est emprisonnée. L'Opéra, installé rue de la Loi est alors dirigé par les artistes sociétaires, et il reste deux années sans donner un seul ouvrage nouveau. Devant cette inertie et pour remédier à une situation devenue lamentable, le ministère met à la tête de l'Opéra un comité de quatre administrateurs : La Chabeaussière, Parny, Masade et Caillot. Mais ceux-ci n'en font pas davantage, et, après une année, l'Opéra retombe directement aux mains des artistes sociétaires. C'est alors l'anarchie complète. Inquiet d'un tel état de choses, le Directoire confie la direction à un trio formé par Francœur, Denesle et Baco. Francœur déploie une énergie et une activité qui auraient mérité d'être récompensées ; mais malgré ses efforts, il est dépossédé au bout de dix-sept mois au profit d'une nouvelle administration qui entre la fonction le 1^{er} vendémiaire an VIII (21 septembre 1799).

Pour Martine de Rougemont, toutes les antithèses se justifient et s'imposent quand on cherche à connaître l'Opéra de Paris. Le paradoxe le plus évident est certainement celui relatif à l'exploitation du privilège octroyé à cette institution : c'est le « *privilège le plus exclusif, le seul qui soit national* » et pourtant c'est aussi celui qui est « *le plus dérisoirement bradé (aux forains, à l'Opéra-Comique, aux Italiens, aux boulevards)* et

⁴⁴¹ POUGIN, Arthur, *Un directeur d'Opéra au XVIIIe : l'Opéra sous l'Ancien régime, l'Opéra sous la Révolution*, Fischbacher, Paris, 1914

⁴⁴² Pougoin la qualifie même d'« ignoble » !

*le moins stable de tous (...) Francine, gendre successeur de Lully, va le monnayer par une série de cessions*⁴⁴³ ».

Finalement, depuis la mort de Lully et la désastreuse gestion de Francine, le déficit de l'Opéra de Paris est permanent. Et les revenus annexes, les bals de l'Opéra, les locations de cafés, les cessions partielles du privilège à tous les théâtres secondaires ne couvrent qu'une faible partie des dépenses⁴⁴⁴.

b. Le cas de la Comédie-Française

Le fonctionnement de cette institution, créée en 1680 par une lettre de cachet de Louis XIV, échappe à tous les cadres existants⁴⁴⁵. Le plus intéressant est sans doute le « système des parts » fixé de la façon la plus claire en 1699⁴⁴⁶. Il en ressort deux points fondamentaux : le partage des bénéfices et la participation à la gestion.

La Comédie-Française dispose d'un capital (essentiellement constitué par le théâtre, ses machines, ses décors) dont chaque nouveau Comédien acquiert une « part » grâce à des prélèvements faits sur ses revenus pendant de longues années. Les Comédiens font fructifier ce capital en jouant, et se partagent le bénéfice des recettes au prorata de leurs parts.

Les Comédiens décident aussi de l'admission et de l'entrée de nouveaux confrères dans l'association, des mises à la retraite, et de l'ensemble de la gestion du théâtre d'une manière générale. Ce sont eux aussi, toujours collectivement, qui entendent la lecture de nouveaux manuscrits et acceptent ou rejettent les pièces, qui choisissent les décors et les décorateurs, qui organisent le programme de l'année, qui distribuent les rôles de reprise du répertoire etc.

⁴⁴³ Voir ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, pp. 253-255. Notons que Lully l'avait déjà monnayé avec Pierre Gautier.

⁴⁴⁴ Martine de Rougemont fait remarquer que le théâtre de l'Opéra à la même contenance environ que la Comédie-Française ou que l'Italienne mais que le prix des places y est presque double et ne suffit pas à couvrir les dépenses. Il faut dire que les mises en scène coûtent souvent beaucoup plus cher en matériel que celle des Comédies : plusieurs décors pour une œuvre, des machines, des costumes de fantaisie qu'il faut fabriquer pour chaque ballet. ROUGEMONT, Martine (de), *Op. cit.*, p. 255.

⁴⁴⁵ Martine de Rougemont fait remarquer que plusieurs auteurs ont tenté « de classer les différentes interprétations juridiques qui se sont opposées » au sujet de cette institution mais sans grand succès. Elle cite notamment la thèse de Jack Lang, *L'Etat et le théâtre*, Bibliothèque de Droit Public sous la direction de Marcel Waline, Tome LXXVIII, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1968, 375 p. Voir ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 242.

⁴⁴⁶ Voir BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874.

Une assemblée hebdomadaire de tous les Comédiens délègue des responsabilités à un ou deux de ses membres, dits « semainiers ». Il n’y a donc pas de directeur ni aucun gestionnaire étranger à la troupe et, il existe, en principe, une parfaite égalité entre hommes et femmes.

Comme l’explique Martine de Rougemont « *l’application de ces principes commande l’évolution de la part d’acteur à travers le XVIIIe siècle*⁴⁴⁷ (...) Naturellement, les parts représentent un fort pourcentage des dépenses pendant les périodes de mauvaise conjoncture : les sociétaires sont les premiers servis. Mais on constate que dans les moments de fortes recettes les acteurs répartissent assez largement le surplus, et que le pourcentage de leurs parts diminue, permettant en particulier d’améliorer la mise en scène des pièces. L’intérêt collectif et donc soutenu face aux intérêts particuliers des Comédiens⁴⁴⁸ »

Un changement va survenir qui coïncide avec l’augmentation des recettes et l’expansion du théâtre. Henri Lagrave⁴⁴⁹ date cette modification d’après 1750 : dès lors, on laisse aux Comédiens-Français presque tous leurs droits apparents (assemblées, comités, semainiers, et système d’autogestion) ; mais tout cela est doublé et contrôlé par des fonctionnaires relevant des Menus Plaisirs, et toutes les « décisions » devront être soumises aux Gentilshommes ou aux Intendants des Menus, qui en feront à peu près ce que bon leur semblera⁴⁵⁰.

À la fin du XVIIIe siècle, il restera du système des parts, le partage effectif des bénéfices, mais la participation à la gestion sera fortement réduite⁴⁵¹.

Pendant la Révolution les aides concédées par l’Etat se multiplient (notamment pour financer les œuvres patriotiques), et elles aussi supposent certaines contreparties comme l’obligation de jouer des œuvres patriotique ou de faire des représentations gratuites chaque décadi ou encore de donner une représentation chaque mois dont les bénéfices seront en faveur des pauvres.

⁴⁴⁷ Sur ce sujet voir également ALASSEUR, Claude, *Les salaires et le genre de vie des comédiens au XVIIIe siècle (Comédie-Française et Opéra)*, thèses dactylographiées, Paris, 1968.

⁴⁴⁸ Voir ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Op. cit., p. 243.

⁴⁴⁹ LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksiek, Paris, 1972, p. 310.

⁴⁵⁰ *Ibid*, p. 243.

⁴⁵¹ On ne nommera un directeur ou un administrateur à la Comédie-Française que tardivement dans le XIXe siècle (1850), mais son emploi est déjà inscrit dans les faits des l’Ancien régime.

A l'inverse de ce qui se passe dans la Capitale pour les spectacles sous tutelle étatique en raison des financements publics dont ils bénéficient ; dans les provinces et notamment à Marseille, le régime de l'entreprise lyrique repose sur un mélange paradoxal de « libéralisme » et de privilège : l'obtention du privilège est nécessaire mais ensuite l'exploitation du spectacle repose entièrement sur des fonds privés : pas de mécénat mais du coup pas de tutelle non plus

C. FUSIONS... ET PARFOIS SCISSION

Pour que l'entreprise théâtrale puisse prendre vie et devenir une réalité, il est nécessaire que les talents se conjuguent et que les bonnes volontés se rencontrent. L'un apportera ses compétences et son expérience artistique, un autre apportera ses connaissances administratives et un autre encore apportera les fonds nécessaires au financement de l'entreprise. En matière de spectacles, la collaboration est souvent un passage obligé... mais on touche ici à l'artistique et dans cet univers les impératifs du créateur s'accordent souvent mal avec ceux du gestionnaire. L'entente sera difficile voire des plus mouvementée...

Il existe cinq types de Collaborations possibles⁴⁵² :

- Collaboration de talents de même nature
- Collaboration entre talents de natures différentes
- Collaboration anonyme
- Collaboration forcée
- Collaboration factice

La collaboration peut avoir pour origine une initiative privée : c'est le cas lorsque deux directeurs de salles décident de s'associer dans le but de faire face à la concurrence. (a)

⁴⁵² Voir GOIZET, J., *Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre*, Bureau du « Dictionnaire du théâtre », Paris, 1867.

Mais la collaboration peut aussi être imposée l'Etat. Ainsi le pouvoir étatique peut être à l'origine de certaines fusions : c'est le cas de la Comédie-Française mais aussi des Théâtres réunis de Marseille. (b)

a. Les Fusions dues à une initiative privée : les « Trusts » théâtraux

La collaboration peut être le fruit d'une initiative privée : deux directeurs ou entrepreneurs peuvent décider de s'associer pour diviser les frais, réaliser de meilleurs bénéfices et faire ainsi face à la concurrence.

En général, ces tentatives de « Trusts » sont réalisées dans le but de résoudre les difficultés économiques rencontrées par les troupes installées de manière permanente et qui ont, de ce fait, des frais de fonctionnement considérables. Mais nous allons voir qu'en réalité elles sont instituées pour tenir à leur merci toutes les troupes de passage.

L'exemple qui suit montre comment la rivalité entre deux entrepreneurs de spectacles marseillais a pu se transformer en une opportune « association » cachant en réalité une entente qui visait à établir un monopole sur les lieux de représentation à Marseille.

Au moment des faits, en 1737, il existe deux salles de spectacles à Marseille :

- L'ancienne salle du jeu de paume située rue Pavillon qui est vétuste et qui nécessite d'incessants travaux
- La nouvelle salle de la rue Vacon qui date de 1733 et qui connaît des saisons brillantes.

En avril 1736, Charles Capussy reprend à son compte le bail de l'ancienne salle rue Pavillon et fait les travaux nécessaires pour la remettre à neuf.

Voilà que la ville de Marseille à deux belles salles où donner des représentations. Mais la perspective d'une concurrence entre ces deux lieux de représentation enlève à bien des compagnies l'envie de venir s'établir à Marseille. Ainsi à Pâques 1737, le vieux jeu de paume est inoccupé et le nouveau théâtre aussi restera vide jusqu'à la fin de l'année⁴⁵³. La situation est préjudiciable pour les entrepreneurs des deux théâtres mais bientôt une concurrence féroce va s'installer.

⁴⁵³ La salle Vacon était occupée depuis août 1736 par la troupe de Comédiens Italiens de Gherardy. Mais elle s'en va le 13 avril 1737 sans être remplacée.

En effet, Béranger, le rival de Capussy, demande au maréchal de Villars un privilège exclusif pour représenter la comédie à Marseille. De son côté, Capussy essaie de prendre de vitesse son concurrent en se faisant octroyer, par M. de Thouret, directeur de l'Académie royale de musique de Paris, la concession de l'Opéra pour Marseille, la Provence, Nîmes et Montpellier⁴⁵⁴.

Mais cette rivalité va se révéler désastreuse pour les troupes de passages, si bien que, très vite, les comédiens vont refuser de venir donner des représentations à Marseille, s'ils ne sont pas assurés d'y être seuls⁴⁵⁵.

Devant cette situation, en 1738, Capussy propose à Béranger (directeur de la nouvelle salle) de passer un acte d'association dont la clause principale serait le partage des bénéfices des deux locaux, après déduction des frais de location et entretien⁴⁵⁶. Mais cette association se déroule sur des rapports d'une très grande inégalité, la salle de Béranger rapportant bien plus que celle de Capussy.

A y regarder de plus près, il semble qu'en réalité ce « trust théâtral » se soit formé, non pas pour éviter une concurrence ruineuse comme l'affirment les deux associés, mais plutôt pour tenir à leur merci toutes les troupes de passages.

Aussitôt que les échevins ont connaissance de cette association, ils mettent tout en œuvre pour la faire résilier. Et ils en rendent compte au maréchal de Villars en mai 1738 :

*« Nous n'avons pu parvenir à aucun accommodement, quelque ménagement et quelque douceur que nous ayions mis en usage. »*⁴⁵⁷

Mais Capussy, fort du bail de cogestion qu'il a passé avec Béranger, nargue les échevins dans toutes les démarches qu'ils peuvent entreprendre.

C'est une dernière lettre du maréchal de Villars du 18 décembre 1738 qui semble régler définitivement l'affaire :

« J'ai reçu Messieurs, la lettre que vous m'avez écrite touchant Capussy, auquel je ne prétends faire aucune grâce.(...) Ne voulant absolument point que Capussy entre pour

⁴⁵⁴ Nous voyons ici confirmée notre théorie sur le système des privilèges pour l'Opéra et pour la Comédie : c'est bien le directeur de l'Académie royale de musique qui octroie le privilège provincial d'Opéra et c'est bien le gouverneur qui octroie le privilège exclusif pour représenter dans une ville (il appartient ensuite aux échevins d'approuver cette dernière autorisation, sans quoi le directeur de la Comédie aura de grandes difficultés pour donner des représentations.)

⁴⁵⁵ C'est le cas de la troupe Hus-Desforges. Lorsque ces directeurs retiennent la salle Vacon, le concessionnaire, Jean Béranger, s'engage à leur payer un délit de 1000 livres, si d'autres acteurs leur font concurrence à Marseille. Voir AMM, BB 343, p. 179.

⁴⁵⁶ C'est le procès entamé ultérieurement par les deux directeurs qui permet de reconstituer en partie cet acte d'association. Voir AMM, FF 344, 14 novembre 1738.

⁴⁵⁷ AMM, GG 195.

*rien dans les arrentements, ni en société avec Beranger ; ainsi vous retirerez de Capussy la convention qui a été faite entre eux deux, afin d'être délivré pour toujours de ce fripon et s'il n'obéit pas incessamment à mes ordres, j'en enverrai pour le faire arrêter.*⁴⁵⁸ »

Capussy obéira exactement aux ordres du duc de Villars et le « trust » des spectacles de Marseille n'aura duré qu'une année.

Cette fusion, née d'une initiative privée ne pouvait durer plus longtemps car elle engendrait non seulement une grave inégalité entre les deux associés mais avait aussi un but immoral.

b. Les Fusions dues à l'initiative de l'Etat.

L'Etat peut être à l'origine de la réunion de troupes rivales ou concurrentes. Nous allons en examiner un exemple à Paris sous l'Ancien régime (Comédie-Française) et un à Marseille pendant la Révolution (les Théâtres réunis).

La Comédie-Française est un cas tout à fait particulier et intéressant. Cette institution connaît successivement une fusion, une scission et à nouveau une réunion :

La première fusion est due à une initiative de l'Etat sous l'Ancien régime (1680). Elle est suivie d'une scission durant la Révolution, pour mésentente artistique et politique.

Vers la fin de la période révolutionnaire une initiative privée tentera de rassembler à nouveau les comédiens dispersés. Et c'est en 1799 qu'ils seront de nouveau réunis en société.

Les réunions de troupes initiées par l'Etat sont souvent présentées comme des décisions souhaitables qui présentent un intérêt tant pour l'art que pour le public : il s'agit de permettre aux artistes de se perfectionner d'offrir ainsi au public des spectacles de qualité. La fusion permet d'annihiler toute forme de concurrence. Et derrière ces arguments de promotion des arts se cachent en réalité une volonté de légitimer des

⁴⁵⁸ AMM, GG 195, 18 décembre 1738. Plus bas, sur le même document on peut lire, toujours de la main du duc de Villars : « *Capussy vient de me faire dire qu'il exécuterait mes ordres exactement. Ainsi traitez-le plus doucement. Il se soumet à votre arbitrage et à celui de vos confrères qui doivent entrer en charge ; ainsi je vous charge de faire les arrangements en rendant justice comme j'ai lieu de l'espérer.* »

situations de monopoles et de justifier une emprise totale de l'Etat sur l'institution artistique.

C'est en utilisant ces arguments de promotion des arts que la lettre de cachet de Louis XIV daté du 21 octobre 1680 donne naissance à la Comédie-Française⁴⁵⁹ : Les deux troupes rivales de l'Hôtel de Bourgogne et de l'Hôtel Guénégaud fusionnent sur ordre du roi⁴⁶⁰ :

*« Sa Majesté, ayant estimé à propos de réunir les deux troupes de comédiens établis à l'hostel de Bourgogne et dans la rue de Guénégaud à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de rendre les représentations de comédies plus parfaites, (...) Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'avenir lesd. deux troupes de comédiens françois seront réunies pour ne faire qu'une seule et mesme troupe, Et sera composée des acteurs et actrices dont la liste sera arrêtée par sad. Majesté, et, pour leur donner moyen de se perfectionner de plus en plus, sad. Majesté veut que lad. seule troupe puisse représenter les comédies dans Paris, faisant deffenses à tous autres comédiens françois de s'establir dans lad. ville et fauxbourgs, sans ordre exprès de Sa Majesté.
461 »*

Les Comédiens du roi sont associés⁴⁶², pour le meilleur et pour le pire, en une sorte de coopérative, comme leurs aînés, et comme les autres troupes. Bien que protégés et « pensionnés » par le roi, ils sont responsables sur leurs biens propres, ainsi que leurs héritiers, des dettes contractées. Ils vivent du partage des bénéfices de la recette.⁴⁶³

⁴⁵⁹ Il est intéressant de noter que cette même année, une convention commerciale est passée entre Lully, Quinault et Ballard... certainement pour faire face à la nouvelle concurrence que représente la fusion de deux troupes de comédies devenues une seule institution bénéficiant de la protection royale. Voir LAURENCIE, Lionel de la, « Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680 », in *Bulletin de la Société Française de Musicologie*, 1921, pp. 176- 182.

⁴⁶⁰ 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. Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991

⁴⁶¹ L'acte est cité *in extenso* par BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, p. 62.

⁴⁶² Il existait, avant la réunion émanée de la volonté de Louis XIV, un acte de société en date du 12 avril 1679. Cet acte rappelle que, le 3 mai 1673, un peu plus de deux mois après la mort de Molière, Les sieurs Guérin, Varlet de la Grange, Hubert, de Rosimont, Gassot de Croisy, et Mmes Armande Béjart veuve de Molière, Ragneau de la Grange, Angélique Gassot et Catherine Leclerc la veuve de Brie, ont formé une convention pour continuer à représenter le répertoire de Molière. Voir LAUGIER, Eugène, *Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de Sa Majesté l'Empereur Napoléon Ier, précédés de tous les actes constitutifs qui régissent la société du Théâtre-Français, depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, librairie de Firmin-Didot Frères, Paris, 1853, p. 14

⁴⁶³ Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991

La Révolution de 1789 modifie quelque peu les choses : la Comédie-Française, devenue Théâtre de la Nation, est arrachée à la tutelle des Premiers gentilshommes de la Chambre pour être « jetée aux griffes ⁴⁶⁴ » de la municipalité de Paris.

Mais les comédiens continuent toujours d'appartenir à une même institution... jusqu'à ce que n'intervienne la scission en 1791. Cette division de la troupe n'est pas consécutive à un acte du pouvoir étatique mais elle est causée par des luttes intestines ⁴⁶⁵ qui ont pour fondement des rivalités personnelles mais aussi et surtout des convictions politiques. Cette fois ce sont les volontés individuelles, les décisions prises par l'assemblée des sociétaires qui seront à l'origine de la scission.

Durant la Révolution, l'assemblée des comédiens a, comme l'Assemblée nationale, son « côté droit » et son « côté gauche ». Et la Comédie-Française (Théâtre de la Nation) est divisée en deux factions rivales : les Noirs dirigés par Naudet (cette qualification de « Noirs » désignait les membres de l'Assemblée nationale regardés comme les défenseurs des privilèges, comme les ennemis de la liberté) ; et les Rouges à la tête desquels se trouve Talma. Certains comédiens sont donc clairement en faveur de la Révolution (Talma par exemple) tandis que d'autres sont plus réservés. C'est un incident à propos de la représentation de la pièce *Charles IX*, qui va cristalliser les antagonismes idéologiques, déclencher la « guerre » entre les artistes et permettre aux graines politiques de la division de germer. En juillet 1790, à l'époque de la fête de la Fédération, qui célèbre le premier anniversaire de la prise de la Bastille, nombre de Fédérés (venus notamment de province) sont présents dans la Capitale. Ils réclament à cor et à cri la représentation de pièces patriotiques, au nombre desquels *Charles IX* et *Guillaume Tell*. On veut bien leur donner *Guillaume Tell*, avec Larive, mais point de *Charles IX*.

⁴⁶⁴ DANIELS Barry, RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Patriotes en scène: Le Théâtre de la République (1790-1799) : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, 2007, p. 81.

⁴⁶⁵ Ces rivalités ne sont pas nouvelles au sein de la Comédie-Française. Comme l'explique Martine de Rougemont, ces divisions internes, toujours latentes, causent souvent de violentes querelles. Elles mènent à des heurts personnels, et les Comédiens s'opposent par factions. L'existence de vedettes reconnues aggrave les difficultés : leurs voix à un autre poids, dans les délibérations, que celle d'acteurs à part entière qui n'assurent que de petits rôles. Les protecteurs, surtout quand ce sont des Gentilshommes de la Chambre, jouent un rôle considérable, permettant par exemple à une Madame Vestris d'obtenir l'exclusion de Mlle Sainval aînée. Il n'y a pas d'égalité réelle entre les Comédiens. Que leurs dissensions soient d'ordre personnel ou artistique, ou de plus en plus souvent politique, elles entravent le fonctionnement du théâtre. Voir ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 243.

Mirabeau, demande, au nom de ses amis de Provence, la reprise de la pièce de Chénier, *Charles IX*. Mais les sociétaires refusent et Naudet se présente au public pour expliquer qu'on ne peut jouer cette pièce, prétextant l'indisposition de Mme de Vestris et la maladie de Saint Prix. Mais tout à coup Talma sort des coulisses et proclame que rien n'empêche véritablement de représenter *Charles IX*, que lui-même est tout à fait disposé à jouer, que Mme de Vestris n'est pas si indisposée que cela et que pour Saint Prix il est facile de faire lire son rôle par un autre acteur. La représentation a lieu, le 21 juillet, dans des conditions très orageuses (cris, trépignements) à tel point que la force armée devra intervenir. Il n'est pas besoin de dire que l'attitude de Talma dans cette affaire exaspère contre lui, les artistes qui, par sa faute, avaient été ainsi compromis vis-à-vis du public. Ceux-ci, outrés d'avoir dû s'incliner, voyant là une vraie défaite, en font aussitôt retomber la responsabilité sur Talma : ils l'accusent d'avoir fomenté le plus noir des complots contre la Comédie-Française. Talma proteste et appelle ses adversaires de la Comédie-Française les « noirs ». La situation devient irrespirable et une partie de la troupe refuse de jouer désormais avec Talma. Vers la mi-septembre 1790, le comité des sociétaires se réunit et l'assemblée prononce, à une grande majorité, l'exclusion de Talma⁴⁶⁶. Il est désormais jugé indigne de rester dans la première troupe du royaume. Nous ne développerons pas plus les rebondissements que connaîtra cette affaire⁴⁶⁷.

Il nous suffit de dire qu'en 1791 (l'année où la liberté des théâtres est proclamée⁴⁶⁸ et où le monopole du répertoire est aboli) Talma entraîne une partie des comédiens français aux Variétés⁴⁶⁹, qui devient en 1793 le Théâtre de la République. Ils jouent la plupart des grandes pièces révolutionnaires et constituent une troupe rivale de première importance.

⁴⁶⁶ Voir MURET, Théodore, *L'histoire par le théâtre 1789-1851*, Amyot, Paris, 1865, Tome 1. *La Révolution, le Consulat, l'Empire*, p. 33 et s.

⁴⁶⁷ Pour connaître les détails voir HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 76 et s. Voir aussi MURET, Théodore, *L'histoire par le théâtre 1789-185, Op. cit.*, p. 34 et s.

⁴⁶⁸ Avec la liberté des Théâtres proclamée le 13 janvier, les jeux sont faits et le départ de Talma et des autres dissidents est désormais inéluctable. La Comédie-Française (devenue Théâtre de la Nation) se défend et réaffirme avec force les règles relatives à la durée des engagements, pour bien signifier aux candidats aux départs qu'ils se trouveront dans l'illégalité. Mais rien n'empêche la scission et Mme Vestris donne sa démission le 29 mars 1791 tandis que celles de Talma et de Dugazon sont effectives le 4 avril. Mesdemoiselles Lange et Degarcins les suivent. Voir DANIELS Barry, RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Patriotes en scène: Le Théâtre de la République (1790-1799) : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, 2007, pp. 81-85.

⁴⁶⁹ A partir du 27 avril 1791, le Théâtre Français de la rue de Richelieu (Théâtre de la République, fin 1792) avait constitué, grâce à l'arrivée de Talma et cinq autres comédiens transfuges de la Comédie-Française, une troupe de première qualité dont la concurrence était féroce.

Il est intéressant de noter que ce sont des prises de position politiques et idéologiques⁴⁷⁰ qui mettront fin à l'union mise en place en 1680 par le monarque qui avait symbolisé la centralisation institutionnelle des spectacles.

Depuis la loi de 1791 sur la liberté des théâtres il est possible à tout citoyen d'élever un théâtre et des comédiens sortis de la Comédie-Française, la « troupe mère », vont dès lors constituer leurs propres troupes et suivre le chemin tracé par Talma.

De 1796 à 1798, les comédiens vont et viennent entre trois troupes rivales : le Théâtre de la République (Talma), le Théâtre Feydeau⁴⁷¹ (Comédiens-Français) et le Théâtre de Louvois⁴⁷². Et la concurrence qui règne entre ces salles crée un certain désordre dans la capitale... la situation est même devenue chaotique. Tant est si bien que l'idée de rassembler ces trois troupes se fait jour.

Et cette fois, la volonté de réunir ces trois spectacles viendra d'un particulier nommé Sageret. Cet entrepreneur du Théâtre Feydeau, forme le projet de réunir les comédiens, en demandant le soutien financier du gouvernement. Dans ce but, il réussit, en plus du Théâtre Feydeau qu'il dirige déjà, à obtenir simultanément le bail des deux autres Théâtres⁴⁷³ (Théâtre de la République et du Théâtre de l'Odéon). Sageret a donc la mainmise sur les trois théâtres Mais sa gestion et son administration sont imprudentes et accompagnées de montages financiers douteux. Le « système Sageret ⁴⁷⁴ » comme le nomme son auteur lui-même, ne réussit pas vraiment⁴⁷⁵ : l'entrepreneur se retrouve avec des créances et des dettes dont il ne peut sortir qu'avec l'aide du gouvernement, qu'il sollicite. Il doit beaucoup d'argent un peu partout, néglige de payer les droits des

⁴⁷⁰ Les Jacobins trouveront le répertoire joué par la Comédie-Française (devenu Théâtre de la Nation) réactionnaire et entaché de « feuillantisme ».

⁴⁷¹ En 1795, la concurrence avec les Comédiens-Français du théâtre Feydeau commence à créer de sérieux problèmes au Théâtre de la République (Talma). La troupe du Théâtre Feydeau est supérieure dans la comédie légère, qui, après la chute de Robespierre, a supplanté dans le goût du public le répertoire républicain, passé de mode. voir DANIELS et RAZGONNIKOFF, *Patriotes en scène: Le Théâtre de la République (1790-1799) : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Artlys Versailles; Musée de la Révolution française Vizille, 2007, p. 135

⁴⁷² *Ibid.* La création, par Mlle Raucourt à la fin de 1796, d'une troupe tragique concurrente, multiplie les difficultés.

⁴⁷³ Ainsi, à partir du 1^{er} avril 1798, Sageret invite quelques comédiens du Théâtre de la République à venir rejoindre sa troupe de Feydeau. Il arrive même à obtenir la concession du Théâtre de la République, pour une durée de vingt et un ans. Mais il ne s'arrête pas là : il regarde aussi du côté de l'Odéon qui se trouve dans un certain marasme et il arrive à obtenir, en juin 1798, une concession pour une durée de trois ans.. voir DANIELS et RAZGONNIKOFF, *Patriotes en scène, Op. cit.*, p. 36 et s.

⁴⁷⁴ Sur Sageret et son « système », voir DANIELS et RAZGONNIKOFF, *Patriotes en scène, Op. cit.*, p. 36 et s ; p. 96 et s.

⁴⁷⁵ Le système prévoyait, entre autres, de faire jouer les comédiens d'une scène à l'autre. Ce mécanisme « d'échange » ne s'est pas révélé très productif.

pauvres et autres taxes, et la seule solution qu'il propose pour faire face aux difficultés économiques est de baisser les appointements des comédiens. Il envoie même un ultimatum aux artistes qui, dès lors, se fédèrent et envoient directement au ministre, François de Neufchâteau, une pétition faisant état de tous leurs griefs.

Le 17 pluviôse (5 février 1799), le Directoire libère Sageret de ses engagements et reprend l'affaire en main : il place sous tutelle gouvernementale le Théâtre de la République et prévoit un audit complet des comptes de la gestion de Sageret, réservant aux tribunaux le soin de statuer sur les conflits qui opposent les uns et les autres (Sageret, acteurs, auteurs, etc.), à moins que des décisions ne soient acceptées sur la base d'un simple arbitrage.

Sageret est également dépossédé de l'Odéon et, en juin 1799, il perd son dernier bail, celui du Théâtre Feydeau.

Les comédiens sont à nouveau réunis en 1799 : ils s'installent au Théâtre de la République le 30 mai. La subvention de l'État est rétablie en 1802 et, le 27 germinal an XII (17 avril 1804), ils sont trente-quatre sociétaires à signer le nouvel acte de Société qui les unit par devant notaire⁴⁷⁶. Parallèlement, Napoléon réorganise les spectacles à Paris et rétablit partiellement le monopole pour les comédiens-français, ce qui aboutit au décret d'octobre 1812, dit décret de Moscou.

La Comédie-Française est un exemple intéressant d'institution culturelle ayant connu toutes les formes juridiques imaginables : fusion par la volonté du monarque et tutelle royale, scission pour raisons politiques, « trust théâtral » à travers le « système Sageret » et enfin à nouveau une réorganisation sous la houlette étatique avec un rétablissement partiel de son monopôle durant le Ier Empire.

Pour autant, ce qui semble assurer la stabilité de cette institution c'est son mode d'administration basé sur les délibérations des sociétaires et régi par les actes de Société signés par les comédiens⁴⁷⁷. Aujourd'hui encore, la Comédie-Française est le seul théâtre au monde qui continue à être régi sous cette forme particulière, survivance du temps où Molière fonda l'Illustre Théâtre en 1643 et où tous les membres de la troupe

⁴⁷⁶ Les termes de ce nouvel acte de Société sont encore, à peu de choses près, ceux de l'acte de Société du XXIe siècle. Voir DANIELS et RAZGONNIKOFF, *Patriotes en scène: Le Théâtre de la République (1790-1799)*, *Op. cit.*, p. 41 et 102.

⁴⁷⁷ Pour les actes de société des 1er mai 1724 et 17 mai 1728, voir BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, p. 145 et s.

avaient signé un contrat d'association selon lequel « *de toutes les choses qui concernent le théâtre (...), la troupe les décidera à la pluralité des voix* ⁴⁷⁸ ».

Les deux Théâtres de Marseille connaîtront, comme la Comédie-Française, une réunion en un seul spectacle, suite à une initiative étatique. La différence c'est qu'ici, ce n'est plus le roi qui l'ordonne mais la fusion est réalisée par la nation et pour son compte.

Dans un arrêté du 19 thermidor an II (6 août 1794)⁴⁷⁹, le représentant du peuple Maignet constate que sur les deux théâtres⁴⁸⁰ qui existent à Marseille « *il en est un qui par son zèle et par son ardeur à propager les principes de notre révolution, s'est rendu digne de la protection des lois* » mais il en est un autre qui « *gangréné des privilèges auxquels il devait son existence, a été le foyer du fédéralisme et de la contre-révolution* ».

Il faut donc mettre fin à cette situation car « *on ne pourrait, sans danger pour la chose publique, laisser subsister une entreprise dirigée par l'esprit d'intérêt, administrée par des hommes corrompus ou corrupteurs* ⁴⁸¹ ». La solution proposée par Maignet est celle de la réunion des deux Théâtres marseillais.

Il est intéressant de constater que le représentant du peuple envoyer dans les départements des Bouches-du-Rhône et du Vaucluse⁴⁸² justifie cette fusion des deux scènes marseillaises par un intérêt national :

« *Considérant qu'il est temps enfin de les rappeler à un but utile, à une institution salutaire, de les républicaniser (...)*

Considérant que, d'après des principes ci-devant retracés, la raison, le bien du peuple & l'intérêt de la révolution, exigent impérieusement qu'un régime républicain, dans l'administration des Théâtres, remplace l'indigne système d'une opération financière, immorale et contre-révolutionnaire ⁴⁸³ »

Le représentant du peuple conclut que l'on ne peut atteindre ce but « *qu'en réunissant, sous une régie uniforme, & établie sur les bases du gouvernement républicain, deux*

⁴⁷⁸ Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991

⁴⁷⁹ AMM, 77 R 3, 19 thermidor an II (6 août 1794), Imprimé de 1814.

⁴⁸⁰ Il y avait à Marseille le Grand-Théâtre (l'Opéra) et le Théâtre Républicain (Théâtre des Variétés créé en 1790). L'Opéra, ancien spectacle privilégié, apparaît dans le discours de Maignet, comme un reste infâme de la royauté, tandis que le Théâtre républicain, lui, a su prouver son engagement dans la cause révolutionnaire.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Maignet succède au jacobin Fréron. Il est nommé à son poste le 9 nivôse an II (29 décembre 1793).

⁴⁸³ ADBR (site de Marseille), L 480, arrêté du représentant du peuple, 17 floréal an II, (6 mai 1794)

*Théâtre qui, dorénavant, ne doivent avoir qu'un même esprit, comme ils n'auront qu'un même but*⁴⁸⁴ »

Et Maignet arrête :

« *Article premier*

L'Entreprise des deux Théâtres réunis, ne formera plus à l'avenir qu'une seule administration. »

Beaussier, entrepreneur du Théâtre républicain⁴⁸⁵ est nommé administrateur en chef, tandis que l'artiste Ponteuil est chargé de la direction générale et possède, à ce titre, la signature de l'entreprise. Bien sûr ces charges ont été confiées, selon le vœu de Maignet à « *des citoyens dont le caractère moral et les principes patriotiques sont évidemment prononcés*⁴⁸⁶ ».

Mais l'expérience de mise en régie ne sera que de courte durée : elle s'étendra du 20 avril au 29 septembre 1794. Pour quelles raisons cette forme d'administration n'a-t-elle pas fonctionné ? On peut invoquer la négligence de Beaussier qui s'intéresse plus à son Théâtre qu'à l'affaire des deux Théâtres réunis. On peut aussi mentionner la difficulté qu'avait l'administrateur à ramener un public qui avait déserté le Grand-Théâtre (l'Opéra)⁴⁸⁷.

Mais, nous nous demandons, une fois encore, si le problème ne vient pas finalement d'une mésentente politique : les « modérés » du Grand-Théâtre, ceux qui représentent l'Ancien régime, pouvaient-ils s'entendre avec les « engagés » du Théâtre républicain ?

Il semble que les fusions résultant d'une initiative privée ou publique sont vouées à l'échec :

- Lorsqu'elles sont le fruit d'une initiative privée, le déséquilibre entre les parties met rapidement fin à ce type d'association

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Le Théâtre républicain est en réalité le Théâtre des Variétés qui avait été inauguré en 1790 et contre lequel l'Opéra (Grand-Théâtre) avait engagé diverses procédures pour tenter d'empêcher son ouverture. L'Opéra, ancien spectacle privilégié, apparaît dans le discours de Maignet, comme un reste infâme de la royauté, tandis que le Théâtre républicain, lui, a su prouver son engagement dans la cause révolutionnaire.

⁴⁸⁶ ADBR (site de Marseille), L 480 arrêté du représentant du peuple, 9 thermidor an II, (6 août 1794)

⁴⁸⁷ Voir MOULIN, Paul, *Le théâtre à Marseille pendant la Révolution*, Extrait du compte rendu du Congrès des Sociétés savantes de Provence tenu à Marseille en 1906, Imprimerie Valentinoise, Valence, 1907.

- Lorsqu'elles résultent d'une initiative étatique et qu'elles sont justifiées par des raisons politiques les mécontentes idéologiques et artistiques sont telles que la scission est inévitable.

Il semble que le facteur permettant à une institution de résister au temps, c'est son mode d'administration : le plus bel exemple est sans doute celui de la Comédie-Française :

C'est « le seul théâtre en France à conserver tant bien que mal jusqu'à nos jours sa structure d'origine : celle d'une compagnie d'acteurs « démocratiques » (on disait « républicaine ») et autogéré.⁴⁸⁸ »

Nous avons vu, au cours de cette première section, que la question du financement des spectacles est capitale pour leur existence et leur devenir : en effet, sans fonds pas de représentations théâtrales, ni lyriques, pas de divertissements.

Mais le mode de financement va aussi et surtout, avoir une influence sur la forme juridique prise par les spectacles, sur leur mode d'administration, ainsi que sur les relations avec le pouvoir politique.

Ainsi, l'on parlera plutôt d' « entreprises de spectacles », lorsqu'il s'agit de spectacles exploités par des particuliers sous forme de société et financés par des fonds privés⁴⁸⁹.

Et l'on utilisera plutôt l'expression d' « institutions culturelles », lorsque les spectacles sont soutenus financièrement en tout ou partie par l'Etat et qu'ils sont sous la tutelle étatique (qu'il s'agisse du monarque ou de la nation).

Tous les spectacles, qu'ils soient privilégiés ou privés connaissent des grandes difficultés pour équilibrer leur budget. Mais certains sont aidés par l'Etat en recevant des subventions. C'est le cas des « théâtres officiels ». Si, à l'origine, l'Opéra de Paris est une entreprise privée exploitée par un particulier ne jouissant d'aucune « subvention » bientôt sa gestion financière est confiée à la Ville de Paris (1749) en raison de la très mauvaise santé économique de cette institution. Et c'est un corps public, la Ville de Paris qui va acquitter les dettes de l'Opéra : ainsi en 1750 la ville avait déjà payé

⁴⁸⁸ ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 242.

⁴⁸⁹ Ces fonds sont en général apportés par les associés, eux-mêmes, qui se réunissent en une société d'exploitation de spectacles.

350.000 livres de dettes⁴⁹⁰. L'Opéra sera encore aidé financièrement dans de nombreuses autres circonstances par l'Etat.

Pour la Comédie-Française, la constatation est la même. Le gouvernement vient en aide aux Comédiens à plusieurs reprises soit sous forme de « dons gratuits », soit sous forme d'indemnités. Ainsi de 1680 à 1753, la cassette du roi paye de la sorte près de 250 000 livres de « secours ». Lorsque la dette de la Comédie-Française atteint, en avril 1757, le chiffre énorme de 487 000 livres le gouvernement résout d'y remédier et le roi prend à sa charge 276 000 livres de dettes⁴⁹¹. Mais cette protection royale à des contreparties qui s'exprime à travers une tutelle étatique sur la gestion financière, l'administration et l'élaboration des statuts.

- Pour la gestion financière, le contrôle peut revêtir ici différentes formes.

Dans le cadre de l'Opéra cela peut être la nomination d'un inspecteur général (1712) ou la mise en place d'une commission royale (1776-1778) chargés de surveiller de près les comptes de l'Opéra, ou encore le fait de confier la gestion à un corps public (Ville de Paris en 1749) qui va examiner de près les dépenses.

Pour la Comédie-Française cela va être la mise en place d'un contrôle de toutes les décisions prises par les Comédiens : toutes les décisions seront soumises aux Gentilshommes ou Intendants des Menus-Plaisirs.

- En ce qui concerne l'élaboration des statuts, les troupes officielles savent qu'elles sont d'abord chargées de divertir le roi. En effet, les Français portent le nom de « comédiens ordinaires du Roi » ; quant aux lettres patentes qui fondent l'Opéra en 1669 il est bien précisé que cette institution a pour but de contribuer au divertissement du prince, le public ne venant qu'en second lieu. Cette préséance s'exprime dans tous les textes administratifs qui règlent la vie de ces théâtres : il est entendu que le service du roi passe avant la satisfaction du public⁴⁹².

La protection royale va alors engendrer des obligations visibles telles que les déplacements à la suite de la Cour. D'autres obligations peuvent paraître plus lourdes car elles ne sont pas prévisibles mais tout à fait arbitraires : ce sont celles qui pèsent sur

⁴⁹⁰ *Mémoires du duc de Luynes*, t. X., p. 238.

⁴⁹¹ Voir LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksiek, Paris, 1972, pp. 40-41.

⁴⁹² LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, *Op. cit.*, p. 33.

les personnes. Le pouvoir royal est absolu sur les troupes privilégiées : on y est appelé par un ordre des Gentilshommes, dans quelque autre troupe qu'on se trouve ; on doit jouer ce que les Gentilshommes commandent au nom du roi ; et quand ils le commandent. Et surtout l'on ne peut pas quitter la scène quand on le veut⁴⁹³.

La distinction suivante est alors apparue :

- Lorsque le financement est privé, l'exploitation des spectacles répond à la logique commerciale d'une véritable entreprise : un ou plusieurs particuliers s'associent sous la forme de contrat d'association ou sous la forme d'une société par actions. Vont alors s'appliquer, les règles de la spéculation, du rendement, de la nécessité de faire des bénéfices, et de rendre des comptes aux actionnaires le cas échéant.

A ce propos, le représentant du peuple Maignet avait qualifié ces entrepreneurs d' « *hommes avides qui spéculent jusque sur les amusements* ». Pour lui, les spectacles exploités sous cette forme commerciale étaient « *une source empoisonnée de profits et de richesses* »⁴⁹⁴. Cette réaction n'est pas étonnante car c'est une tout autre logique qui s'applique aux spectacles soutenus financièrement par l'Etat⁴⁹⁵.

- Lorsque le soutien financier est public (prise en charge des dettes ou subvention pour des œuvres patriotiques), l'institution culturelle prend la forme d'un « théâtre officiel » qui est le souvent, pour ne pas dire toujours, en situation de monopole : ces spectacles reconnus officiellement reçoivent de l'Etat le droit exclusif de donner des représentations : c'est le cas pour l'Académie royale de musique de Paris et pour la Comédie-Française durant l'Ancien régime ; c'est le cas pour les Théâtres réunis de Marseille pendant la Révolution. Mais nous avons vu qu'une telle exclusivité et qu'un tel soutien financier supposent, en contrepartie, certaines obligations vis-à-vis du « financeur public » et un contrôle de sa part.

⁴⁹³ ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Op. cit., pp. 238-239.

⁴⁹⁴ ADBR (site de Marseille), L 480, Arrêté du représentant du peuple, concernant la nouvelle organisation du théâtre de la Commune de Marseille, 9 thermidor an II (6 août 1794).

⁴⁹⁵ Pour Maignet, les spectacles ne doivent plus être des entreprises financières, et cette volonté de nationaliser est un point de vue partagé par de nombreux révolutionnaires (voir notamment LEDUCQ, Albert, *Examen de ces deux questions : l'opéra est-il nécessaire à la ville de Paris ? Faut-il en confier l'administration ou l'entreprise à une société*, Impr. F. V. Ponceillon, Paris, 179 ?, 25 p.)

A propos du financement des spectacles en province, Henri Lagrave résume ainsi la situation :

Les théâtres fixes « et jouant toute l'année au même endroit, étaient financés soit par un négociant riche, soit par un groupe de commanditaires, soit encore par une compagnie d'actionnaires, notables du cru passionnés de théâtre, qui constituaient un fonds, investissaient dans les équipements indispensables et contrôlaient de près la gestion d'une entreprise dont ils attendaient quelque rapport. Le théâtre devenait une « affaire » et devait se plier aux règles d'une entreprise commerciale. Qu'elles soient itinérantes ou secondaires, les troupes de province ne doivent compter, en principe, que sur leurs propres ressources : l'Ancien régime ne pratique pas l'aide directe au théâtre privé. Beaucoup de directeurs nomades font faillite, et il arrive que les compagnies qui exploitent les théâtres fixés dans les grandes villes revendent à leurs successeurs un fonds obéré.⁴⁹⁶ »

Nous allons voir que cette pertinente analyse, sur la difficulté de maintenir un équilibre financier en matière de spectacles, s'applique parfaitement à l'Opéra privilégié de Marseille, ainsi qu'aux troupes de comédiens installés en Provence.

SECTION II : LE DIFFICILE MAINTIEN D'UN EQUILIBRE FINANCIER : LES AUTRES SOURCES DE REVENUS

Une fois la mise de fond engagée, l'entrepreneur doit veiller à faire rentrer des bénéfices aussi constants et réguliers que possible afin que l'entreprise puisse fonctionner, produire des spectacles et durer dans le temps.

La première source de revenus proviendra de la vente de billets (A)

⁴⁹⁶ LAGRAVE, Henri, « Privilèges et libertés », in *Le théâtre en France. Du Moyen-âge à 1789*, sous la direction de Jacqueline JOMARONA. Colin, Paris, t. I, 1988, pp. 248-249.

Les spectacles attirent du monde et génèrent toute une vie. Les commerces se développent alors et la création d'un commerce annexe rattaché indirectement à l'exploitation principale peut être une source supplémentaire de revenus. (B)

Enfin les bals masqués, les « après-soupers » et autres répétitions payantes, peuvent aider à éponger une partie des dettes. (C)

A. LE PRIX DES PLACES⁴⁹⁷

La question du prix est loin d'être anodine. Déjà, dans l'Antiquité, deux modèles différents ont été expérimentés :

En Grèce, les spectacles sont payants, à un tarif unique de deux oboles pour tous. Pour aider les citoyens pauvres à payer ce droit d'entrée obligatoire pour des manifestations qui le sont quasiment tout autant, l'État leur fournit une subvention de deux oboles pour qu'ils puissent entrer au théâtre⁴⁹⁸. Comme l'explique Hervé Bismuth « *dans ces manifestations qui concernent tous les citoyens, tout le monde paie et l'on s'arrange pour que tout le monde ait de quoi payer. Les enjeux symboliques et surtout politiques d'une telle pratique ne sont pas du tout les mêmes que si les spectacles étaient gratuits pour tout le monde* ⁴⁹⁹ ».

À Rome, en revanche, le théâtre est systématiquement gratuit. Les citoyens romains sont alors les « bénéficiaires passifs et reconnaissants⁵⁰⁰ » de la puissance et des largesses de l'État. Que les spectacles soient offerts par l'empereur ou par des magistrats, ils permettent à celui qui les finance de gagner en popularité, de se maintenir en place ou d'accéder à une fonction politique plus en vue.

⁴⁹⁷ Nous ne traiterons pas ici des abonnements et locations à l'année qui sont de plus en plus répandus à partir de l'année 1750. Ce système a le grand intérêt de permettre une prévision budgétaire annuelle indépendamment des fluctuations conjoncturelles. À la Comédie-Française, les abonnements représentent environ un bon tiers de la recette pendant la période 1761- 1793. Plus l'entreprise est grande, plus elle a besoin de cette sécurité dans la prévision, et plus elle essaiera d'en multiplier les aspects. Voir ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 179.

⁴⁹⁸ L'État a créé un fonds spécial, le *théorikon*, pour payer aux pauvres l'indemnité qui leur permettra d'assister à la fête. Voir JARDE, A., *La Grèce antique et la vie grecque*, Librairie Delagrave, Paris, 1996, p. 157.

⁴⁹⁹ BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen de l'antiquité au XIXème siècle*, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 41.

⁵⁰⁰ *Ibid*, p. 55.

Pour ce qui est des spectacles en France, qui va fixer le prix des places pour entrer à l'Opéra et comment est déterminé le prix du billet pour assister à la Comédie ?

Pour l'Opéra, la nécessité de s'acquitter du prix du billet d'entrée est exprimée par le roi, dès le premier privilège octroyé à Perrin en 1669 : le titulaire du privilège se voit reconnaître le droit de fixer lui-même le prix d'entrée et défense est faite d'entrer sans payer⁵⁰¹. L'obligation de payer concerne toutes les personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient :

« Nous luy permettons de prendre du public telles sommes qu'il avisera, (...) faisant très expresses inhibitions et deffences à toute personne de quelque qualité et condition qu'elles soient, mesme aux officiers de nostre maison, d'y entrer sans payer »

Dans les lettres patentes de mars 1672, la même permission de fixer le prix est accordé à Lully et la même défense est faite d'entrer sans payer⁵⁰².

Ce qui est intéressant, c'est que dans les premiers privilèges octroyés pour l'Opéra, c'est au détenteur du privilège qu'il appartient de fixer le prix. Par ailleurs, le nombre des personnes concernées par l'interdiction d'entrer sans payer est entendu très largement.

⁵⁰¹ Pour M. Tillit, le premier privilège d'Opéra accordé à Perrin aurait également eu un caractère « théoriquement non commercial ». Pour affirmer cela il se base sur les termes suivants contenus dans les lettres patentes délivrées en 1669 : « *et pour dédommager l'exposant des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites représentations (...) nous lui permettons de prendre du public telles sommes qu'il avisera* ». M. Tillit en conclut que Perrin refuse de donner à son Opéra un caractère mercantile. Mais ce droit de prélever sur le public les sommes nécessaires pour couvrir les frais de fonctionnement se retrouve mentionné exactement dans les mêmes termes dans le privilège accordé à Lully. Nous y voyons plutôt là, une liberté accordée à un particulier de fixer lui-même les prix d'un spectacle privilégié, ce qui peut apparaître comme une grande innovation. Et puis l'on connaît le Florentin pour ses talents d'entrepreneur et d'homme d'affaires. Se serait-il véritablement lancé dans un projet à but non lucratif, lui qui n'a pas hésité à monnayer assez cher le premier privilège provincial d'Opéra accordé à Gautier (redevance de 2000 livres pour la première année et de 3000 livres pour les années suivantes) ? Peut-on, dans ces conditions, encore affirmer le caractère « théoriquement non commercial » de l'Opéra ? En tout cas, il est certain qu'à Marseille l'entreprise lyrique privilégiée a toujours été exploitée à des fins commerciales. Pour le caractère « théoriquement non commercial » de l'Opéra, voir TILLIT, « Un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'opéra de 1669 à la Révolution », in *Droit et opéra*, actes des colloques des 14 décembre 2007 et 14 mars 2008, LGDJ, 2008, p. 7 et p. 8 n. 16. M. Tillit a repris en cela la théorie exposée par Henri LAGRAVE dans, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1972, p. 30.

⁵⁰² Les termes utilisés sont les mêmes, mot pour mot.

Dans une ordonnance du 12 janvier 1685, le roi rappelle l'obligation de s'acquitter du prix du billet d'entrée, avec cette différence sensible que désormais la défense d'entrer sans payer concerne non seulement l'Opéra mais aussi les Comédies (les Français et les Italiens) :

« Sa Majesté étant informée que les défenses qu'elle a ci-devant faites à toutes les personnes d'entrer aux Comédies, tant française qu'italienne, sans payer, ne sont pas exactement observées (...) Sa Majesté a de nouveau fait très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de sa Maison, ses gardes, gendarmes, cheveau-légers, mousquetaires, et toute autre, d'entrer auxdites comédie sans payer⁵⁰³ »

L'édit de novembre 1706⁵⁰⁴ donne des précisions concernant la fixation des prix par les comédiens : *« Aucuns comédiens (...) ne pourront s'établir en cette ville (...) ni y représenter aucunes comédies, jeux, farces sans en avoir obtenu la permission par écrit, et avoir fait fixer le prix des places à peine de 500 livres d'amende, de confiscation de leurs machines et décorations⁵⁰⁵ »*

En effet, la non transparence en matière de prix des places, peut être source de troubles à la tranquillité publique. Ainsi en 1660 à Aix, *« afin d'éviter les désordres qui se commettent à l'entrée du jeu de paume où les comédiens sont logés »* un arrêt du Parlement a fixé le prix des places pour *« les pièces communes à 10 sols et pour les nouvelles où il y a des machines adressées et des frais extraordinaires, à 20 sols.⁵⁰⁶ »*

Mais certains tentent d'entrer sans payer, ce qui génère, une fois de plus, beaucoup de désordres. C'est le cas le 25 janvier 1689, lorsque M. de Forville de Pilles, capitaine d'une des galères de Sa Majesté et gouverneur intervient pour régler la question des troubles à l'entrée de l'opéra. Il s'adresse ainsi aux échevins de Marseille :

⁵⁰³ BnF-Tolbiac, F-53 (78). Voir également, TILLIT, Paul, « un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 la Révolution », in *Droit et Opéra*, LGDJ, 2008, p. 8, n. 17.

⁵⁰⁴ C'est en vertu de ce même texte, que les lieutenants généraux de Police peuvent délivrer des autorisations aux troupes de comédiens pour qu'ils fassent des représentations dans leurs villes.

⁵⁰⁵ AMM, FF 191, f° 77.

⁵⁰⁶ AMA, AA 14, f° 684, 22 novembre 1660. Les prix, ne concernent qu'une catégorie de place, sans doute parce que les spectateurs se tenaient tous debout. Le prix fixé correspond à ceux pratiqués à Paris à la même époque, puisqu'en 1659, pour la première représentation des *Précieuses ridicules*, une place de parterre coûtait 10 sols. Voir JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, p. 251.

« Afin d'empêcher les désordres qui arrivent à la porte de l'Académie royale de musique, autrement de l'Opéra, où plusieurs font violence pour entrer sans payer (...) nous faisons deffances à toute personne d'entrer dans ladite académie et lieu de l'opéra sans payer au préalable ce qu'on a coutume de payer (...) à peine de désobéissance. Et afin que personne n'en ignore, nostre présente ordonnance sera lue, publiée et affichée partout où besoin sera. ⁵⁰⁷ »

Les prix des places se divisent en trois catégories traditionnelles :

- Les premières loges,
- Les deuxièmes loges ou amphithéâtres,
- Le parterre et le paradis.

En général, les billets sont plus chers à l'Opéra qu'à la Comédie. Ainsi, si l'on compare les prix pratiqués par ces deux spectacles à Marseille en 1734, on obtient ⁵⁰⁸ :

	OPERA	COMEDIE
1^{ère} LOGES	3 livres ⁵⁰⁹	24 sols ⁵¹⁰
2^{ème} LOGES	1 livres 1/2	15 sols
Parterre - Paradis	1 livre	10 sols

Les prix pratiqués peuvent varier en fonction de plusieurs critères : ainsi le Parlement d'Aix accorde généralement, aux directeurs de troupes, l'autorisation d'augmenter le prix du billet d'entrée pour les représentations de grands opéras et pour les représentations « extraordinaires » nécessitant une importante mise en scène.

⁵⁰⁷ AMM FF 179, 25 janvier 1689.

⁵⁰⁸ CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, pp. 435-436.

⁵⁰⁹ En 1685, le salaire mensuel d'un manœuvre est d'environ 27 livres. Une place de 1^{ère} équivaut donc à un dixième de ce qu'il peut gagner en un mois tout entier. Voir CHEILAN-CAMBOLIN, *op. cit.*, p. 439.

⁵¹⁰ Dans la nouvelle salle de théâtre, ouverte à Marseille en 1734, la seule augmentation de prix tolérés par les échevins est une catégorie supplémentaire : ce sont les loges au-delà de la circonférence de l'amphithéâtre. Le prix de ces places est fixé à 40 sols. Cela permet d'élargir l'éventail de prix proposés aux spectateurs. Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, *Ibid.*

Les prix sont également fortement majorés, voire doublés pour les représentations données par des acteurs de Paris. C'est ce qui s'est passé dans une affaire concernant le Dlle Sainval. Cette actrice renommée de la Comédie-Française était venue jouer en Provence. Elle avait déjà donné une série de dix représentations et se proposait d' « *en donner un plus grand nombre dans tout le courant du mois d'avril* » 1780. Mais si les consuls d'Aix ont accepté d'accorder une augmentation du prix due à la qualité de l'artiste, l'attitude des échevins de Marseille fut différente.

Le 6 avril 1780, M. de La Tour, intendant, s'adresse ainsi aux échevins :

« Messieurs les consuls d'Aix n'ont fait aucune difficulté de consentir un tiercement des places toutes les fois que la delle Sainval a représenté, ils ont senti que cela exposait le directeur a des frais extraordinaires et qu'il était juste de l'en dédommager, nous avons été surpris que vous n'ayez pas eu les mêmes égards à Marseille pour un objet qui est absolument le même et dont le public ne saurait se plaindre⁵¹¹ »

Si les entrepreneurs peuvent fixer le montant du billet et s'ils ont la possibilité d'augmenter ce prix dans des cas précis (représentations extraordinaires, artistes renommés), cela ne peut se faire qu'avec l'accord des autorités locales.

D'ailleurs il est parfois nécessaire que les autorités publiques interviennent directement dans cette matière :

Ainsi en mars 1753, c'est une ordonnance du roi qui fixe le prix des places à l'Opéra et à la Comédie de Marseille : Mgr de La Tour, premier président et intendant, en informe les autorités locales dans une lettre du 1^{er} avril 1753 :

« Je vous envoie l'ordonnance que le roy a jugé à propos de rendre pour augmenter le prix des places des spectacles de Marseille.(...) Vous devez donc commencer par faire imprimer l'ordonnance pour la faire placarder⁵¹² »

Mais l'augmentation du prix des places peut avoir des effets négatifs⁵¹³ : par une lettre datée du 4 mai 1753, Mr Aillaud⁵¹⁴ informe M. de Saint Florentin⁵¹⁵ à ce sujet :

⁵¹¹ AMM, GG 203, 6 avril 1780.

⁵¹² AMM, GG 191, 1^{er} avril 1753.

⁵¹³ Pour préparer les esprits à cette augmentation de prix due à l'ordonnance de 1753, Mgr de La Tour, premier président et intendant, avait donné les conseils suivants, le 1^{er} avril 1753 :

« Monseigneur,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez écrite, avec l'ordonnance du Roy pour l'augmentation du prix des places aux spectacles. (...)

Le directeur, qui vint hier chez moi, me dit que cette augmentation de prix lui est très défavorable, et qu'il serait vraisemblablement obligé de décamper dans moins de 15 jours(...)

Le public en général trouve l'augmentation des prix trop forte, et beaucoup de gens sont d'avis que la Comédie sera désertée. Ces prix sont cependant de niveau avec ceux des autres bonnes villes du royaume⁵¹⁶»

M. de Saint-Florentin répond qu' « *il faut laisser passer cette première fantaisie du public par rapport à l'augmentation du prix des places⁵¹⁷ »*

Par ailleurs, la bonne exécution de l'ordonnance de 1753 est limitée par des contraintes matérielles inhérentes à la configuration de la salle elle-même : en effet la disposition est telle que la communication est possible entre les différentes catégories de place. Les spectateurs peuvent donc acheter une place à prix inférieur puis décider d'aller occuper une place à un prix supérieur⁵¹⁸. Des travaux sont alors envisagés⁵¹⁹. C'est ce qu'explique M. Aillaud à M. de La Tour, toujours dans sa lettre du 4 mai 1753 :

« je verrai demain les changements qu'on a faits à la salle pour rompre les communications ; mais je sais que l'on va de la grande porte au parterre et troisièmes loges ; l'on a ouvert une porte qui ne va qu'aux secondes, et une autre qui va à

« Cette augmentation ne doit avoir lieu qu'au jour de la rentrée qui doit se faire après Pâques. Mais pour y préparer les esprits et prévenir des inconvénients que la surprise pourrait occasionner, l'intention de Sa Majesté est que l'ordonnance soit publiée immédiatement après la clôture du théâtre (...) vous devez donc commencer par faire imprimer l'ordonnance pour la faire placarder » Voir AMM GG 191, 1^{er} avril 1753.

⁵¹⁴ Il semble qu'il s'agisse du maire de Marseille.

⁵¹⁵ Le comte de Saint-Florentin a été ministre et secrétaire d'Etat du roi.

⁵¹⁶ ADBR (site de Marseille), C 3975, 4 mai 1753.

⁵¹⁷ ADBR (site de Marseille), C 3975, 7 mai 1753.

⁵¹⁸ Cette pratique n'était pas nouvelle... le 12 janvier 1688, Il avait déjà été défendu de changer de place sans payer le prix. Voir AMM FF 179, 12 janvier 1688.

⁵¹⁹ Ces travaux sont en réalité demandés par le roi : ainsi le dépend de l'ordonnance du 20 mars 1753 dispose :

« Sa Majesté étant informée (...) Veut et entend Sa Majesté que sans délai (...) toutes les communications intérieures qui se trouvent entre les différentes espèces de places, soient supprimées et qu'il soit établi pour chacune desdites espèces de places, des entrées extérieures, avec défense à toute personne de quelques états et conditions (...) de passer du parterre à l'amphithéâtre ni d'aucune autre place inférieure à une supérieure » Voir AMM, GG 192.

*l'amphithéâtre, premières loges et théâtres (...) Je serai mieux en état, quand je l'aurai vu, de vous dire mon sentiment.*⁵²⁰ »

Même si cette augmentation de prix engendrée par l'ordonnance de 1753 permet un alignement sur les autres villes du royaume, et même si les billets d'entrée à la Comédie-Française à Paris sont plus élevés qu'à Aix, les places restent chères.

Ainsi en 1757, le prix réel d'une place de première est de 30,32. Cela équivaut à plus de trois jours de travail d'un manœuvre (à cette époque, la journée de travail est d'environ dix heures). Et le prix d'un billet de parterre reste élevé : il correspond à plus d'une demi-journée de travail d'un manœuvre⁵²¹.

Les travaux de la salle de spectacles nécessités par l'ordonnance du 20 mars 1753 ont engagé de nombreux frais et une nouvelle augmentation du prix des places est envisagée, cette fois à la demande des maire et échevins. Le 20 septembre 1767 de nouvelles dispositions viennent compléter l'ordonnance de 1753 :

« Sa Majesté ayant, par son ordonnance du 20 mars 1753 fixé à une livre dix sols le prix des places de théâtre dans la salle des spectacles à Marseille, et les maire et échevins de la dite ville ayant représenté à Sa Majesté que les nouvelles dispositions faites dans la dite salle exigeraient que le prix des dites places fût porté à la somme de deux livres dix sols ; Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à compter du jour de la publication de la présente ordonnance le prix des places de l'amphithéâtre en la dite salle sera et demeurera fixé à la somme de deux livres dix sols nonobstant ladite ordonnance du 20 mars 1753, laquelle sera au surplus exécuté selon sa forme et teneur⁵²² »

Si le roi intervient à nouveau à propos des prix, il est également rappelé qu'il est défendu à toutes personnes d'entrer gratuitement au spectacle... mais il semble que cette interdiction ne s'applique pas à tout le monde :

« En vertu des ordres du Roi qui ont été adressés à Messieurs les maire, échevins et assesseur de cette ville de Marseille par M. de La Tour, premier président et intendant, le 3 décembre 1767, de la part de Monseigneur le comte de Saint-Florentin, ministre et secrétaire d'État ;

⁵²⁰ ADBR (site de Marseille), C 3975, 4 mai 1753

⁵²¹ JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. l.), 1980, pp. 278-279.

⁵²² AMM, GG 193, 20 septembre 1767

*Il est défendu à toutes personnes, de quelque état et condition qu'elles soient, d'entrer au spectacle gratuitement, à l'exception des officiers de garde et des commissaires de police, comme encore des officiers et domestiques de Monseigneur le duc de Villars : de ceux de Monsieur le Marquis de Pilles, gouverneur et viguier ; et du commandant de la Marine.*⁵²³»

La liste des exceptions est longue... Est-il besoin de dire qu'il y a eu des abus en matière d'entrées gratuites ?

Une fois de plus c'est l'autorité royale qui intervient en la matière : il est demandé aux échevins de suivre à une procédure bien précise (celle là même qui se pratique à Paris) concernant les entrées gratuites aux spectacles de Marseille. C'est ce qu'explique le comte de Saint-Florentin le 26 juin 1756 :

*« Comme elle a reconnu qu'il y a beaucoup d'abus dans les entrées gratuites au spectacle, Sa Majesté entend qu'à l'avenir elles soient personnelles à Marseille comme dans les spectacles de Paris, et qu'il soit incessamment dressé par les échevins un rôle état des personnes qui devront jouir de ses entrées*⁵²⁴ »

Les échevins de Marseille se conformeront à cette procédure et dresseront des listes de personnes autorisées à assister gratuitement aux spectacles⁵²⁵.

En réalité il semble qu'il existait un véritable trafic à propos de ces entrées gratuites ! C'est ce que l'on devine dans la lettre du comte de Saint-Florentin, du 30 juin 1756, au sujet des « entrées franches » :

*« Je dois vous observer que ce n'est pas tant la multitude de ces entrées qui a excité l'attention de Sa Majesté, que le trafic qui pourrait se faire publiquement de ces billets servant à procurer ces entrées ; et qu'au surplus ces abus étant plus contraires à l'intérêt du directeur des comédiens qu'à l'ordre et à la bienséance publique, Sa Majesté estime que s'il ne se plaint pas on peut laisser les choses en l'état où elles sont.*⁵²⁶ »

⁵²³ AMM, FF 189, f° 138, 15 décembre 1767.

⁵²⁴ ADBR (site de Marseille), C 3975, 26 juin 1756.

⁵²⁵ Voir notamment, AMM, FF 211

⁵²⁶ ADBR (site de Marseille), C 3975, Versailles 30 juin 1756.

C'est une règle de droit importante qui est ici rappelée : en matière de prix (fixation, augmentation etc.) le pouvoir royal n'intervient que lorsqu'il s'agit d'assurer la tranquillité publique. Lorsque ce sont les intérêts financiers des entrepreneurs qui sont attaqués ce n'est plus au roi d'intervenir mais aux exploitants de demander à ce que justice leur soit rendue.

Parfois, il arrive même qu'il soit demandé de rétablir un privilège d'entrée gratuite, comme dans cette lettre adressée à Mr de Joannis, au procureur général du roy, le 14 mai 1774 :

« M. de la Vrillière nous a marqué par sa lettre du 24 avril qu'il lui paraissait convenable de rétablir en faveur de M. Demende, procureur du roi en la sénéchaussée, l'entrée gratuite au spectacle dont avaient joui ses prédécesseurs. Nous avons manifesté cet ordre au sieur Donnet, entrepreneur ; il s'y conformera exactement. ⁵²⁷ »

Une ordonnance du roi concernant les spectacles, du 22 janvier 1780, fixe la liste des personnes qui pourront entrer gratuitement au spectacle :

« Article 2

Ne jouiront de l'entrée gratuite au dit spectacle que les Maire, Échevins et assesseur, le Procureur du Roi de la police, les quatre Capitaines de quartier et leurs lieutenants, sans qu'aucun autre employé de l'hôtel de ville ou de la police puisse y entrer autrement qu'en payant. Ordonne Sa Majesté aux dits Maire et Echevins d'y tenir la main. ⁵²⁸ »

Même sous la Révolution des commis tenteront d'utiliser leurs fonctions pour entrer gratuitement au spectacle. Le conseil municipal n'apprécie pas que certains s'octroient ce type de privilège et y met bon ordre par une délibération du 29 décembre 1792 :

« Le conseil, instruit que divers commis aux dits bureau se prévalent de leur emploi auprès de la municipalité pour obtenir leur entrée au théâtre, (...) à délibéré de signifier aux entrepreneurs des théâtres que la municipalité n'entend en aucune manière favoriser les entrées gratuites au théâtre d'aucuns commis ou employés auprès de la municipalité, ni frustrer les entrepreneurs de leurs droits ou rétributions ; les dits

⁵²⁷ AMM, BB 278, f° 3 v°, Marseille, 14 mai 1774

⁵²⁸ AMM, GG 193, Versailles, 22 janvier 1780

*commis devant être à l'instar des autres citoyens et n'y ayant aucune prérogative pour qui que ce soit.*⁵²⁹ »

Cette pratique sera définitivement abolie par un arrêté du représentant du peuple daté du 19 thermidor an II (6 mai 1794) :

« Considérant que par un abus que son ancienneté ne sauroit légitimer, un nombre considérable de citoyens s'est arrogé, sous divers prétextes, et même, ce qui est plus abusif, sous celui des fonctions publiques, qu'elles remplissent le droit d'entrer gratuitement aux spectacles ; que cet abus d'autorité qui, dans tous les temps fut une injustice, devient une dilapidation des deniers de la République, aujourd'hui que les Spectacles sont sous sa protection⁵³⁰ et à sa charge⁵³¹ »

Mais pour permettre à tous les citoyens d'assister au spectacle, la Convention instaure même des représentations gratis « par et pour le Peuple ». Elles sont l'exacte application des théories qui voient dans les spectacles, et dans le théâtre en particulier, une école du peuple.

Mais il est bientôt mis fin à ces représentations car elles n'ont pas l'effet escompté. Au contraire, elles se révèlent mêmes être des occasions de mettre un certain désordre⁵³².

Ainsi, le 19 pluviôse an III (7 février 1795), les représentants du peuple envoyés dans les départements du Var et des Bouches-du-Rhône décident :

« Considérant que les représentations gratis qui se donnent sur les deux théâtres de Marseille remplissent peu l'objet du législateur, qui veut toujours que les plaisirs et les récréations qu'on offre au peuple soient pour lui un délassement et une instruction (...)

Convaincu que les spectacles de Marseille présentent le décadi des assemblées tumultueuses où l'honnêteté et la politesse règnent peu (...)

ARRÊTENT : que les représentations qui se donnent gratis chaque décadi sur les deux théâtres de Marseille, sont supprimées⁵³³ »

⁵²⁹ AMM, 1 D art. 10 29 décembre 1792.

⁵³⁰ Il est fait référence ici à la mise en régie des deux Théâtres marseillais qui sont désormais administrés et financés « par et pour le peuple ». Voir supra section I.

⁵³¹ ADBR (site de Marseille), L 480, Arrêté du représentant du peuple, concernant la nouvelle organisation des Théâtres de la commune de Marseille, 19 thermidor an II (6 août 1794)

⁵³² Nous verrons plus loin qu'il s'agit en fait d'un désordre voulu et que c'était une manière, pour les citoyens marseillais de manifester leur désapprobation vis-à-vis des politiques menées par les représentants du peuple en mission (et notamment Maignet).

Même si le prix de la place la moins chère (parterre) varie peu de l'Ancien régime au Consulat puisqu'il passe de 6,26 à 5,45 ; cela montre bien que les spectacles restent un divertissement coûteux qui n'est pas à la portée de tous, même après la Révolution⁵³⁴.

Quelle qu'ait été la politique des prix, les recettes perçues grâce aux billets d'entrée n'ont jamais été suffisantes pour couvrir la charge financière due au fonctionnement d'une entreprise de spectacles et notamment de l'Opéra. Aussi a-t-il fallu recourir à d'autres sources de revenus.

B. LES COMMERCES ANNEXES

Nous nous limiterons ici à la citation de quelques exemples concernant l'Opéra de Marseille qui nous paraissent fort instructifs et très révélateurs.

Le théâtre et l'opéra attirant du monde, il se développe, à proximité de la salle de spectacles, toute une vie et toutes sortes de commerces. Les emplacements qui se situent autour peuvent donc avoir une valeur importante⁵³⁵.

Il y a même des négoce qui se développent à l'intérieur de l'édifice. Ainsi en est-il de la « buvette » ou café.

Cette activité s'implante dès les tous débuts de l'Opéra à Marseille. Et un contrat d'association est signé entre Louis Besson (recruté comme artiste par Pierre Gautier, premier détenteur du privilège d'Opéra à Marseille) et le sculpteur Jacques Gautier, frère de Pierre.

⁵³³ ADBR (site de Marseille), L 1210, 19 pluviôse an III (7 février 1795). Voir aussi AMM, I 551

⁵³⁴ JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. l.), 1980, p. 279.

⁵³⁵ D'ailleurs lorsqu'il y aura la possibilité d'acheter des terrains pour y construire le Grand-Théâtre (suite au déplacement de l'arsenal des Galère de Marseille à Toulon), de nombreux projets seront présentés par différents entrepreneurs qui pressentent tous les opérations immobilières intéressantes qui peuvent être effectuées. (Voir infra chapitre 3)

Cet acte, effectif depuis le 1^{er} janvier 1685, prévoit la gestion en commun de la buvette de l'Opéra où se vendent fruits, confitures et boissons, les jours de représentation. L'association est conclue pour une année renouvelable⁵³⁶.

Par la suite d'autres boutiques et commerces se développeront à l'intérieur et à l'extérieur de la salle. Mais il apparaît, à travers divers documents d'archives, que l'activité commerciale de débit de boissons est finalement récupérée par les propriétaires qui louent la salle. Cela s'explique d'une manière très simple : l'entrepreneur de spectacles n'est pas forcément le propriétaire de la salle⁵³⁷. Lorsque ces deux personnes sont distinctes, le propriétaire de la salle loue son local à l'exploitant artistique mais il loue également les autres espaces disponibles, à des fins commerciales. Ainsi un document d'archives du 4 mai 1753 atteste de l'existence d'un « *Caffé, qui est affermé à 500 livres par le propriétaire de la salle*⁵³⁸ »

Cette possibilité d'exploiter un débit de boissons est source de litige, notamment entre l'exploitant artistique et le bailleur de la salle de spectacles.

C'est le cas, en 1787, dans un différend qui oppose Rabaud et associés (propriétaires de la salle de spectacles) à Beaussier et Compagnie (entrepreneur de spectacles). Chacun fait valoir ses arguments et Rabaud demande « le privilège exclusif de faire vendre et débiter ».

Il faut reconnaître que celui qui obtiendra ce droit sera financièrement bien avantage.

Dans son rédigé de conclusions, le procureur Emerigon, conclut que « *le privilège exclusif de faire vendre et débiter, dans ladite salle (...) des rafraîchissements et autres objets de ce genre*⁵³⁹ » appartient aux propriétaires de la salle (la Cie Rabaud), en échange de quoi, ces derniers ne pourront pas inclure le Café ni les autres commerces dans le bail de location passé avec l'Entrepreneur de spectacles :

« *Dans l'arrentement qui sera passé à Beaussier et Compagnie ne seront pas compris les Magasins, Boutiques, Appartements, Cafés, tant intérieurs qu'extérieurs, et autres*

⁵³⁶ ADBR, 353 5 125 f° 133 v° M° Guerin.

⁵³⁷ Si cela a pu être vrai au début de l'exploitation du privilège de l'Opéra, avec le temps la location de la salle et la représentation de spectacles sont devenues deux activités commerciales distinctes.

⁵³⁸ ADBR (site de Marseille), C 3975, 4 mai 1753, Lettre de M. Aillaud au comte de Saint-Florentin.

⁵³⁹ AMM, DD 54, 1787.

*emplacements destinés à usages particuliers, lesquels ne doivent pas être compris dans le bail passé à l'Entrepreneur des spectacles*⁵⁴⁰ »

Cette activité annexe de vendre et débiter des boissons, même lorsqu'elle est rattachée indirectement à l'activité principale d'exploitation des spectacles, peut procurer une source de revenus supplémentaires intéressante. Mais il s'agit encore d'un privilège que les propriétaires de salles et les entrepreneurs de spectacles se disputent.

Parfois même, la recette de ce type commerce est détournée au profit des pauvres et de l'Hôpital général, ce qui constitue un manque à gagner préjudiciable pour l'exploitant.

Ainsi, le sieur Donet, entrepreneur de spectacles, se plaint aux échevins le 18 mai 1773 : Il expose notamment que les investissements financiers et les efforts qu'il a pu faire en tant qu'entrepreneur de spectacles sont finalement récompensés par des impôts supplémentaires et une privation des revenus provenant des cafés et boutiques :

*« En faisant présent au corps de ville d'un bâtiment de 50 mille écus au bout de 24 ans de jouissance du local, cette indemnité ne devait pas me donner lieu de croire que mon zèle et mon empressement d'embellir et d'enrichir la ville à mes propres dépens, servirait d'occasion à m'imposer des conditions d'une dureté inconcevable, en me demandant la cession des boutiques et cafés de ladite salle en faveur de l'hôpital à qui l'entrepreneur de spectacles paye déjà des contributions exorbitantes.*⁵⁴¹ »

Donet conclut qu'à Marseille « le public est plus difficile qu'ailleurs », que les prix y sont

« plus bas que dans toutes les grandes villes du royaume » et que les impôts sont

« terribles ». D'après lui, « si l'on ne veut jamais avoir un spectacle en règle (...) voilà certes le moyen d'y parvenir. »

Enfin le sieur Donnet supplie les échevins en exposant « que le spectacle ne paye déjà que trop à l'hôpital pour être grevé par de nouveaux impôts »⁵⁴².

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ AMM, GG 198, 18 mai 1773.

⁵⁴² *Ibid*

Les charges liées à l'exploitation des spectacles sont lourdes et toutes les sources possibles de bénéfices sont les bienvenues.

Il arrive que certains de ces revenus annexes soient prévus par le privilège lui-même.

C. LES BALS MASQUES ET AUTRES

À Paris, malgré les représentations régulières de l'Académie royale de musique et malgré les représentations à succès, l'institution artistique se couvre de dettes⁵⁴³.

Par une ordonnance du 31 décembre 1715 M. le duc d'Orléans, Régent, autorise alors l'organisation de bals masqués à l'Opéra, dans le but de renflouer quelque peu les caisses.

Dans cette ordonnance Sa Majesté fait défense « à toute personne de quelque qualité condition qu'elles soient, même aux Officiers de sa Maison, d'entrer dans ledit bal sans payer, & n'y pourront rentrer, après en être sortis, sans payer de nouveau.⁵⁴⁴ »

L'ordonnance fait pareillement « défense d'entrer dans ledit bal sans être masqués, comme aussi d'y porter des épées ou toutes et autres armes⁵⁴⁵ ».

Cette obligation de porter des masques peut paraître étonnante mais c'était la condition nécessaire à la réussite de ces fêtes très galantes...

Le premier ballet de l'opéra fut donné le 2 janvier 1716. Et le 10 décembre 1717, le roi accorde au Cessionnaire du privilège de l'Académie royale de musique, « la permission de donner seuls dans la ville de Paris, et à l'exclusion de tous autres, un bal public, moyennant telle rétribution qu'ils jugeront à propos, dans la salle de l'Opéra, pendant l'espace de 10 années consécutives ».

⁵⁴³ DUAULT, Alain, L'opéra de Paris, Sand, Paris, 1989, p. 13.

⁵⁴⁴ HURTAUT et MAGNY, *Dictionnaire historique de la Ville de Paris et de ses environs*, Moutard imprimeur, Paris, 1779, Tome I, p. 518. Pour un imprimé d'époque de l'ordonnance voir BnF Tolbiac, F-5001 (723)

⁵⁴⁵ *Ibid.*

Mais, de leur côté, les Comédiens Français avaient obtenu de M. le duc d'Orléans, le 26 décembre 1716, la permission de donner des bals public sur leur théâtre. Ils rencontrèrent un tel succès que les bals de l'Opéra furent désertés. Les directeurs de l'Académie royale de musique, inquiets du préjudice que pourrait leur causer cette permission, insistèrent tellement qu'elle fut retirée en 1721⁵⁴⁶.

Dans le cas de l'Opéra de Paris, ces bals payants ont l'avantage de procurer une source de revenus supplémentaires tout en ne coûtant rien à l'Etat.

Mais d'autres théâtres copient cette « recette » comme l'Opéra-Comique qui, depuis 1734, donne un bal tous les ans, lors de la fête du roi. Tant et si bien qu'en janvier 1746, le sieur Berger, directeur de l'Opéra, présente un mémoire au Conseil, pour faire cesser ces abus si contraires aux privilèges de l'Académie royale de musique et préjudiciable aux produits des bals de l'Opéra. Il expose, entre autres, que « *ces assemblées ou associations ne se consommoient pas en un seul mais se perpétuoient des mois entiers* ⁵⁴⁷ »

Sur ce mémoire, il fut ordonné des perquisitions dans les maisons suspectées, ce qui en fit cesser plusieurs⁵⁴⁸.

En Provence⁵⁴⁹, les bals masqués existaient bien avant que le Régent n'autorise l'Opéra de Paris à les organiser. Une décision du Parlement d'Aix, à ce sujet, le prouve :

En 1705, des comédiens imaginent de donner des représentations après le souper, suivi de bas masqués et de jeux. Mais, attentif à maintenir les mœurs publiques, le Parlement d'Aix réproouve avec fermeté ces sortes de réunions où la liberté du travestissement et la faveur de l'incognito favorisent la licence. Le 28 avril 1705 il rend un arrêt faisant « *inhibitions et défenses aux comédiens de représenter pendant la nuit, ni de donner le bal et à danser sur le théâtre, y recevoir les masques, ni donner à jouer, à peine de punition exemplaire.* »

⁵⁴⁶ HURTAUT et MAGNY, *Dictionnaire historique de la Ville de Paris et de ses environs*, Op. cit., Tome I, p. 518

⁵⁴⁷ *Ibid* p. 519.

⁵⁴⁸ En 1749, le sieur Tréfontaine, alors directeur de l'Opéra, demande au sieur Teinturier de mettre fin aux assemblées qui se tiennent chez lui. Ce dernier persistant et continuant à recevoir chez lui malgré les avertissements, fut pris en flagrant délit le lundi gras 1749. Il fut conduit à la prison du Fort-l'Evêque où il demeura plusieurs jours. *Ibid.* p. 520

⁵⁴⁹ Plus précisément sur les bals à Aix voir JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, Op. cit., p. 169.

A ce sujet, Prosper Cabasse écrit dans ses *Essais historiques sur le Parlement de Provence* :

« Là, le plus timide aurait trouvé une audacieuse hardiesse, le plus réservé, une éloquence désordonnée et perfide, la vertu s'y serait présentée sans défense (...) il fallait prévenir de scandaleux désordres ; les efforts du Parlement furent heureux cette fois ; mais plus tard, sa sagesse ne put réprimer l'imitation des exemples contagieux que les grands offrirent à toutes les classes de la société.⁵⁵⁰ »

A côté des bals payant (ces fêtes galantes si représentatives de la vie parisienne du XVIIIe siècle !) il existe d'autres divertissements qui peuvent constituer des sources de revenus supplémentaires. Mais encore faut-il, détenir les droits exclusifs qui permettent d'exploiter ces autres formes d'amusements.

Ainsi, dans les lettres patentes en faveur de l'Académie royale de musique, datées juin 1769, le roi réaffirme les différents privilèges qui ont été accordés à l'Opéra de Paris :

« A ces cause, voulant faire cesser tout prétexte d'attaquer à l'avenir aucuns des privilèges qu'il nous a plus accorder à ladite académie, et en assurer pour toujours la pleine et entière exécution (...) nous maintenons et conservons notredite Académie de Musique dans le droit et privilège de l'opéra proprement dit, et dans toute l'étendue de notre royaume, ainsi que dans le droit et privilège exclusif des concerts de musique vocale ou instrumentale⁵⁵¹, soit français, soit italiens ou en d'autres langues, de même que des concerts spirituels ; dans les droits et privilèges également exclusifs de l'Opéra-Comique, des bals payants, et dans celui d'impression de tous les poèmes et paroles d'opéra⁵⁵². »

⁵⁵⁰ CABASSE, Prosper, *Essais historiques sur le Parlement de Provence, depuis son origine jusqu'à sa suppression (1501 – 1770)*, A. Pihan Delaforest, Paris, 1826, Tome III, p. 10. Voir également JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, *Op. cit.*, p. 267.

⁵⁵¹ Ce privilège des concerts payants a été reconnu pour la première fois par les lettres patentes du 30 décembre 1698, enregistré au Parlement de Paris, le 20 juillet 1699. Voir Arch. Nat., O¹ 42, f^o 272 v^o et X^{1A} 8693, f^o 329 v^o

⁵⁵² Ce privilège a été octroyé pour la première fois par les lettres patentes du 20 septembre 1672 : « Faisant très expresses inhibitions et défenses à tout libraires, imprimeurs, colporteurs, et autres personnes de quelque qualité qu'elles soient, d'imprimer, faire imprimer, vendre et distribuer lesdites pièces de musique, vers, paroles, desseins, sujets, et généralement tout ce qui a été et sera composé par ledit Lully ». Voir BnF-Tolbiac F-23613 (330). Cité par TILLIT Paul, « un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 la Révolution », in *Droit et Opéra*, LGDJ, 2008, p. 21.

Le privilège de 1769, reconnaît donc à l'Opéra des droits exclusifs sur différentes formes de divertissements. Cela permet donc à l'Académie royale de musique d'avoir des sources de revenus complémentaires et de renflouer ses caisses.

Ce qui est valable pour l'Opéra de Paris l'est également pour l'entreprise lyrique à Marseille.

Ainsi, dans le privilège accordé à Laurent Garet, et confirmé par un arrêt du Conseil d'Etat du roi en date du 5 avril 1788, non seulement la notion de spectacle privilégié est entendue au sens large, mais les possibilités de revenus annexes accordées à l'entrepreneur sont nombreuses :

- Pour ce qui est du privilège des spectacles proprement dit, Garet a « *la faculté de faire représenter exclusivement à tous les autres, des tragédies, opéras, comédies françaises et italiennes, opéras comiques et bouffons, ballets et tous autres spectacles de quelques espèces que ce soit*⁵⁵³ »
- Pour ce qui est des droits exclusifs permettant d'exploiter d'autres formes de divertissements afin de s'assurer des revenus complémentaires, Garet a la possibilité
« *de donner des bals publics dans les lieux et circonstances accoutumées et de percevoir conformément à l'usage le un quart du produit de leurs recettes des jeux ou petites troupe, le feu d'artifice est généralement de tout ce qui est spectacle dans la représentation et l'exécution se fera en lieu clos et pour de l'argent, dans la ville de Marseille et les faubourgs* »

Avec une telle exclusivité sur autant de formes de divertissement et avec le prélèvement d'1/4 sur toutes les représentations payantes en lieux clos, Garet devait être assuré de pouvoir mener à bien son projet d'entreprise et espérait sans doute même de faire des bénéfices.

Mais il faut compter avec toutes les charges qui pèsent sur l'entreprise artistique : location de la salle, appointement des comédiens, frais de costumes, de décors et de

⁵⁵³ AMM, GG 196

machines, sans compter la très lourde redevance annuelle et autres impôts en faveur de l'Hôtel Dieu de Marseille ou encore des « *pauvres marins* ».

Pour Martine de Rougemont la composition d'un budget théâtral ne s'est guère modifiée du XVIII^e siècle à nos jours et elle résume ainsi l'état des recettes générées par les spectacles :

« À la vente des places s'ajoute, avec le développement du bâtiment théâtral, le produit de la location de boutiques, et surtout du ou des cafés installés dans son enceinte. La subvention de l'État, en revanche est réservée aux trois théâtres privilégiés de Paris, et ni son montant ni sa périodicité ne sont garantis. D'autres entreprises, comme le théâtre de la Montansier à Versailles, peuvent recevoir des gratifications, surtout si elles jouent devant le souverain, mais cette source de financement est encore plus irrégulière. Quant aux charges initialse et aux dépenses courantes, leur variété est bien plus grande.⁵⁵⁴ »

Les spectacles peuvent-ils alors vraiment se suffire à eux-mêmes, malgré les charges qui pèsent sur eux ? Il faut ajouter à cela la nécessité de préserver une certaine qualité qui suppose l'obligation de maintenir un répertoire et la prise en compte des goûts d'un public toujours de plus en plus exigeant. Tout cela entraîne des frais de scène, des dépenses en personnel et augmente considérablement le coût de l'exploitation au point de compromettre l'équilibre des balances annuelles.

SECTION III : LES SPECTACLES, UNE ENTREPRISE EN DEFICIT CONSTANT : CHARGES FINANCIERES, FAILLITES ET LIQUIDATIONS

Les charges financières pesant sur l'entrepreneur de spectacle sont considérables. (A) C'est la raison pour laquelle, le plus souvent, la courte vie de ces entreprises se solde par une liquidation. À moins que ces faillites ne soient en réalité des montages juridiques permettant à l'exploitant de faire renaître son entreprise sous une autre forme, sans avoir à payer des créanciers pressants. (B)

⁵⁵⁴ ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Op. cit., p. 179.

A. LES CHARGES FINANCIERES

Sous l'Ancien Régime, l'entrepreneur d'un spectacle privilégié doit payer au directeur de l'Académie royale de musique, les sommes, dues au titre de l'exploitation du privilège d'opéra. Le montant peut en être très élevé, au point même de conduire, l'entreprise à l'échec, dès le départ⁵⁵⁵.

Si cette charge est supprimé avec la Révolution, il reste encore de nombreux autres frais à la charge de l'entrepreneur et notamment ceux relatifs au fonctionnement de l'entreprise (location de la salle, appointment des artistes, décors, costumes etc.) (a) Mais cela n'est pas tout, puisque l'entrepreneur doit aussi s'acquitter d'une autre redevance : « la part des pauvres ». (b)

a. Les frais relatifs au fonctionnement de l'entreprise de spectacles

Le spectacle n'est rentable que s'il attire un public nombreux. Mais le public ne vient que si le spectacle beau. Pour l'entrepreneur, cela sous-entend :

- faire appel à des acteurs de talent dont l'engagement est onéreux mais qui rempliront les salles
- consacrer un budget important pour les décors, les costumes et les machines afin d'éblouir les spectateurs
- de louer, rénover ou faire construire une salle qui accueillera le public.

Les documents d'archives nous fournissent de précieux renseignements quant aux charges qui pèsent sur l'entreprise lyrique ou théâtrale.

Si l'on examine l'état des recettes et des dépenses on constate que les principaux postes de dépenses sont :

1. Les sommes dues au titre du privilège
2. Les appointments
3. La location de la salle
4. Les costumes et décors
5. Le matériel et les frais divers (chandelles, quincaillerie etc.) mais aussi les affiches et livrets.

⁵⁵⁵ Pour le premier privilège provincial d'Opéra octroyé à Pierre Gautier, cette redevance était de 2 000 livres pour la première année puis de 3 000 par an pour les années suivantes.

A partir de 1699 une charge supplémentaire s'ajoutera à tout cela : la part des pauvres
(b)

Mais avant évoquons brièvement la question des appointements des artistes et celle de la location de la salle.

**** Les appointements**

En ce qui concerne les salaires versés aux artistes, la première des évidences est qu'il existe des différences de traitement qui correspondent à la hiérarchie existante :

La deuxième constatation est qu'il existe une différence entre les appointements des artistes de province et ceux des théâtres privilégiés de Paris et notamment entre l'Opéra de Marseille et l'Académie royale de musique.

Enfin on peut constater une augmentation des salaires tout au long du XVIII^e siècle avec un écart qui se creuse entre les appointements les plus élevés et ceux qui sont les plus bas.

Par exemple à Marseille :

Le tableau suivant compare les appointements des artistes d'un spectacle privilégié de province (Opéra Marseille) et d'une troupe de comédiens installée à Aix.

MARSEILLE Artistes de l'Opéra		AIX EN PROVENCE Comédiens de la troupe Lagrange
Période 1686 – 1688 ⁵⁵⁶	Période 1727 – 1729 ⁵⁵⁷	Période 1775 – 1776 ⁵⁵⁸
Salaire le + élevé : 750 livres	Salaire le + élevé : 2000 l.	Salaire le + élevé : 3000 livres (perçu par 9% des artistes)
Salaire le + bas : 300 livres	Salaire le + bas : 250 livres	Salaire le + bas : 300 à 600 l. (perçu par 28% des artistes)
NB : en 1685, le salaire mensuel d'un manœuvre est d'environ 27 livres⁵⁵⁹.		

On voit qu'en que les bas salaires restent au même niveau tandis que les 1ers rôles connaissent une très forte augmentation : leurs appointements deviennent 10 fois supérieurs aux plus bas salaires.

Pour ce qui est de l'Opéra de Paris, deux arrêts du Conseil des 27 février 1778⁵⁶⁰ et 3 janvier 1784⁵⁶¹ nous renseignent sur les appointements des artistes de la Capitale⁵⁶² : « Pour régler d'une manière invariable le sort des sujets du chant et de la danse, veut S. M. qu'il soit formé trois classes, dont les appointements seront fixés » (article 31 du règlement du 27 février 1778)

⁵⁵⁶ Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 440 et s.

⁵⁵⁷ Voir AMM, GG 207, f° 1 à 59.

⁵⁵⁸ Voir JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. l.), 1980, p. 252 et s.

⁵⁵⁹ Voir, CHEILAN-CAMBOLIN, *op. cit.*, p. 439.

⁵⁶⁰ Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises (...)*, tome XXV, pp. 215-233

⁵⁶¹ *Ibid*, tome XXVII, pp. 353-357

⁵⁶² Il faut signaler ici, que les règlements de 1713 et 1714 avaient mis en place un système régulier de pensions pour le personnel artistique de l'Académie royale de musique. Il permettait à tout artiste ayant quinze ans de services effectifs au sein de l'institution d'obtenir, à l'heure de sa « retraite », une pension annuelle proportionnelle à son ancien salaire.

Académie royale de Musique		
PARIS		
Règlement du 27 février 1778	Arrêt du Conseil sur l'Opéra 3 janvier 1784	
1 ^{ère} Classe : 3000 livres	1ers acteurs et actrices : 9 000 livres ⁵⁶³ .	Maîtres de Ballets, 1ers danseurs et danseuses : 7 000 livres.
2 ^{ème} Classe : 2000 livres	Acteurs et actrices de remplacement : 7 000 livres.	Danseurs et danseuses de remplacement : 5 000 livres.
3 ^{ème} Classe : en dessous de 2000 livres		
<p>« Entend S. M. que les plus forts appointements des deux premières classes, ne puissent jamais excéder, sous quelque prétexte que ce soit, 3000 livres pour la première, et 2 000 livres pour la seconde. »</p> <p>(article 31 du Règlement)</p>		

Le règlement du 27 février 1778 supprime les gratifications annuelles et extraordinaires, et les remplace par une nouvelle rétribution appelée « *feux* ». Celle-ci est versée à chaque représentation avec des montants différents suivant la classe d'artistes concernés⁵⁶⁴.

⁵⁶³ Chacun des appointements mentionné dans l'arrêt du 3 janvier 1784 est détaillé de la manière suivante :

Par exemple pour les 9 000 livres d'appointement des 1^{ers} acteurs et actrices :

- 3 000 livres sur le premier état
- 3 000 livres sur le second état « *comme cela se pratiquait anciennement* »
- 3 000 livres sur un troisième état de gratification.

Voir l'article 4 de l'Arrêt du 3 janvier 1784.

⁵⁶⁴ Les sujets de première classe de chant, recevront 50 livres et que ceux de la première classe de la danse percevront les 2/3 de cette somme. Pour les sujets de la seconde classe de chant la rétribution est de 25 livres. Elle est des 2/3 pour ceux de la seconde classe de danse. Voir article 32 du Règlement du 27 février 1778.

Ces « feux » sont établis « *pour exciter le zèle des principaux sujets et dans la vue de faire jouir le public plus souvent de leur talent*⁵⁶⁵ ». Mais l'arrêt du Conseil du 3 janvier 1784 décide de les supprimer étant donné les nouvelles dispositions prises concernant les appointements :

« Au moyen des arrangements ci-dessus, les feux tenant lieu des gratifications aux sujets qui en jouissoient ci-devant, demeureront supprimés ».

Pour la période 1776-1778, il semble que les appointements des artistes de province coïncident avec ceux de l'Académie royale de musique, et la tentation serait grande de dire que les comédiens et acteurs de province étaient aussi bien rémunérés que ceux de la Capitale. Peut être est-ce le cas pour les 1ers rôles mais pas pour les plus bas salaires qui restent les plus nombreux. Et puis il faut ajouter, aux appointements perçus artistes de l'Opéra de Paris, tous les autres avantages financiers dont ils bénéficient : gratifications de toutes sortes, pensions etc.

L'on voit alors que les situations ne sont plus comparables.

Il faut donc, nuancer tous ces chiffres en faisant une distinction entre les artistes faisant partie d'un spectacle privilégié et ceux qui font partie d'une troupe. Les situations ne sont en effet pas les mêmes si l'on est rattaché à une institution sous protection royale ou si l'on est salarié d'une entreprise qui risque de faire faillite à tout moment. Dans les entreprises théâtrale et lyrique, il faut aussi différencier les associés et les artistes qui sont intéressés au capital de ceux qui ne sont que simples gagistes, et parfois recrutés uniquement pour le temps d'une saison artistique. Enfin il faut distinguer les appointements des comédiens de ceux des acteurs et actrices de l'opéra⁵⁶⁶.

Mais il semble qu'une tendance se développe, celle consistant à mieux payer les artistes renommés, ceux qui sont adulés par le public : c'est ce que nous appellerions aujourd'hui la « starisation » ou encore le « vedettariat ». Certains noms demandent donc à être rémunéré à la hauteur de leur notoriété ce qui peut être source de conflits. Ainsi nous avons vu que les consuls d'Aix avaient donné leur autorisation pour augmenter exceptionnellement le prix des places afin de couvrir les frais relatifs aux

⁵⁶⁵ Article 12 de l'arrêt du Conseil du 3 janvier 1784.

⁵⁶⁶ Il faut également préciser que les appointements des artistes ne constituent qu'une partie (certes la plus importante : 50 à 56%) des dépenses de personnel. Ainsi, pour l'Opéra de Paris, six catégories de dépenses de personnel peuvent être distinguées nettement : les appointements des artistes, les pensions, les appointements extraordinaires, les appointements des employés, ceux du personnel administratif et enfin ceux des auteurs. Voir à ce sujet BARRUCAND-SERRE, Solveig, *L'Académie royale de musique 1749 – 1790*, Thèse d'Histoire sous direction d'Alain Cabantous, Université Panthéon-Sorbonne, Paris I, 2006, p. 110 et s.

représentations données par la grande Mlle Sainval en avril 1780. Les échevins de Marseille, eux, n'étaient pas enthousiastes à l'idée d'engager des dépenses conséquentes qu'elle que soit la renommée de l'artiste⁵⁶⁷ et n'avaient donc pas donné leur accord pour des représentations à Marseille.

Une autre affaire concernant Mme Saint-Huberty nous fournit des renseignements intéressants sur les appointements des premiers sujets de Paris lors de leurs tournées en province. Il semble que parfois les prétentions de certains artistes soient contestées bien qu'elles apparaissent modestes par rapport aux prix demandés par d'autres.

Dans une lettre du 10 juin 1783, relative à l'engagement de la chanteuse Mme Saint-Huberty, Floquet qui négociait pour l'artiste, écrit les propos suivants :

« Marchander la Saint-Huberty ! (...) On veut qu'elle aille et revienne, qu'elle paye son séjour à Aix et à Marseille et s'en retourne à Paris avec rien dans les poches pour avoir amusé la Provence ! Incroyable !

En 1775 on a donné tant à Legros et il y avait est une table de six couverts ; l'an passé qu'on a donné tant par représentation à Mlle Sainval. Et on trouve que Mme Saint Huberty à 400 livres n'est pas bon marché. Si elle savait ce détail, soyez certains que vous ne l'auriez pas à 400 livres.

Je conseille à Messieurs les actionnaires de Marseille de s'arranger avec directeur d'Aix le plus tôt possible, et de payer le voyage et le séjour à Mme Saint Huberyt, sans quoi elle ira à Bordeaux l'an prochain.⁵⁶⁸ »

Il faut signaler également que les artistes peuvent avoir des sources de revenus annexes : leçons particulières, participation à des représentations de comédie ou à des concerts chez des particuliers, et surtout cadeaux d'admirateurs ou d'admiratrices, représentent des revenus non négligeables qui dépassent peut-être parfois même le montant des appointements.

Ce que l'on peut affirmer de manière certaine c'est que les salaires des artistes de province ne sont pas stables car ils sont toujours à la merci d'une faillite de leur directeur et entrepreneur de spectacles.

⁵⁶⁷ AMM, GG 203, 6 avril 1780

⁵⁶⁸ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, p. 327.

Ainsi, il arrive que les actionnaires d'un spectacle justifient la baisse des appointements des artistes par les mauvais résultats financiers de l'entreprise.

Ainsi, dans un mémoire présenté le 22 octobre 1790⁵⁶⁹, à Messieurs les maire et officiers municipaux, par Hugues, procureur fondé de l'entreprise des spectacles, au nom de Messieurs les actionnaires de la comédie, les exploitants font remarquer que le bilan de la Compagnie des Spectacles est négatif et que les pertes s'élèvent à 220 000 livres :

«D'après le bilan de la Compagnie des Spectacles, ses pertes à l'époque du 30 septembre dernier, s'élèvent à 220 000 livres outre la mise de fond primitive de 80 000 livres les registres en font foy.

Les frais de loyer de salle, lumineaire, garde, hôpital, chauffage, postes, frais de musique, correspondance, décoration, etc., s'élèvent par année à 150 000.

*Le montant des appointements de la troupe pour l'année prochaine s'élève à 250 000 livres.*⁵⁷⁰ »

Dans ce contexte de « crise financière », la Compagnie demande donc à ce que certains de leurs artistes veuillent bien « baisser leur prétention salariale ». Cela concerne notamment Mr et Mme Ponteuil qui « *en des temps plus heureux* » étaient engagés aux appointements de 15 000 livres. « *ils demandent aujourd'hui les mêmes appointements et un engagement de trois années.* » Mais la compagnie, elle, « *leur offre un engagement d'une année à raison de 12 000 livres* » et justifie cette diminution par des arguments suivants :

- « *si elle (la compagnie) fait une diminution de mille écus seulement sur la demande de M. Ponteuil, c'est qu'elle éprouve des pertes énormes, que la troupe est complète, qu'elle lui coûte considérablement et que le but des actionnaires est seulement de marquer sa déférence pour la municipalité et de répondre aux vœux du public même en faisant les plus grands sacrifices.*⁵⁷¹ »
- « *si elle n'offre à M. Ponteuil qu'un engagement d'une année, c'est que tel est son régime dicté par les délibérations du bureau des actionnaires à pareil régime observé vis-à-vis de tous les actionnaires quelconques ; régime autorisé par les pertes que supporte l'entreprise* ». Par ailleurs, la compagnie, justifie ce

⁵⁶⁹ AMM, 77 R 1, 22 octobre 1790. Voir aussi AMM I¹ 550, 18 octobre 1790, 20 et 21 octobre 1790.

⁵⁷⁰ AMM, 77 R1, 22 octobre 1790

⁵⁷¹ *Ibid.*

régime par le fait qu'un théâtre concurrent s'est établi dans la ville (Théâtre des Variétés) et par le fait qu'elle ne peut plus prélever $\frac{1}{4}$ des recettes de tous les petits spectacles donnés dans un lieu clos⁵⁷².

- « *les conditions proposées à M. Ponteuil dans des circonstances aussi malheureuses et dans un but si louable, ont été consenties par tous les pensionnaires. Il n'en est aucun qui, touché des pertes non méritées de l'entreprise, en reconnaissance de son exactitude, n'ayant consenti à faire des réductions considérables sur ses appointements pour l'année prochaine en renouvelant sont engagement.*⁵⁷³ »
- Et enfin, « *Si la Compagnie fait des sacrifices pour complaire aux citoyens dans cette circonstance, elle a le droit d'espérer que M. Ponteuil répondra à ces procédés et aux vœux du public en souscrivant un léger sacrifice d'intérêt dont l'entreprise s'empressera de les dédommager en des circonstances plus heureuses.*⁵⁷⁴ »

Les arguments présentées par la Compagnie des Spectacles de Marseille en 1790, résonnent et ressemblent étrangement à ceux que pourraient invoquer aujourd'hui une entreprise en difficulté... N'y aurait-il donc eu aucun changement en plus de deux siècles ?

Cela prouve, en tous cas que les spectacles à Marseille sont une véritable entreprise commerciale et que les contraintes et les règles juridiques économiques s'appliquent complètement à ce type d'exploitation.

**** La location de la salle⁵⁷⁵ :**

Lorsque l'entrepreneur de spectacles et le propriétaire de la salle sont une seule et même personne, les choses sont claires. Mais ce cas reste exceptionnel⁵⁷⁶.

⁵⁷² Ce droit était accordé dans le privilège octroyé à Laurent Garet et confirmé par arrêt du Conseil d'Etat du 5 avril 1788 : « de percevoir conformément à l'usage le $\frac{1}{4}$ du produit de la recette des jeux et petites troupes, feux d'artifices et généralement tout ce qui est spectacle dont la représentation et l'exécution se fera en lieu clos et pour de l'argent, dans la ville de Marseille et les faubourgs » voir AMM, GG 196

⁵⁷³ AMM, 77 R1, 22 octobre 1790

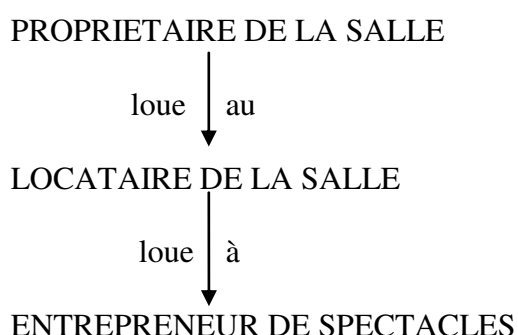
⁵⁷⁴ Ibid.

⁵⁷⁵ Nous n'évoquons ici, que les cas concernant la location de salles de spectacles en Provence.

⁵⁷⁶ Voir le cas de Nicolas Bouillet à Toulon en 1765. Voir AMT FF 685 et aussi PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 »,

En général, l'entrepreneur de spectacles et le propriétaire de la salle sont deux personnes distinctes. Les deux parties doivent donc s'entendre sur le prix de la location et souvent les contrats d'arrentement de la salle de spectacles deviennent des sources de conflits, tout particulièrement lorsqu'il n'y a qu'un seul lieu où donner des représentations et que son propriétaire pratique des prix exorbitants.

Bien mieux, il peut arriver que les questions relatives aux loyers concernent trois personnes différentes : le propriétaire de la salle, le locataire de la salle qui loue au propriétaire de la salle et l'entrepreneur de spectacle qui louent au locataire. Ce qui donne :



Il semble que la location de salles de spectacles soit une activité commerciale au même titre que l'exploitation d'une entreprise artistique. Cette activité paraît être bien plus rentable que celles des spectacles même si elle suppose, elle aussi, l'engagement de frais considérables (rénovation de la salle, mise aux normes de sécurité et d'hygiène, achat de terrains pour la construction d'un nouveau théâtre.⁵⁷⁷)

Est-ce à cause de ces frais que les loyers sont si élevés ou les propriétaires de salle profitent-ils de leur position dominante pour pratiquer des tarifs abusifs ?

Parfois les montages juridiques imaginés pour tirer profit de la location de la salle sont complexes et usurier.

C'est le cas de l'affaire opposant, en 1728, le directeur de l'Opéra de Bordeaux, le sieur Lafons, à la Dlle Collomb, veuve du sieur Chateauneuf.

A cette époque il y a deux salles de spectacles à Marseille :

Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, pp.12-13. Nous l'évoquerons dans notre 3^{ème} chapitre sur les salles de spectacles.
⁵⁷⁷ Voir infra, chapitre 3.

- Une salle de l'Opéra à la rue St Ferréol qui appartient au sieur Majastre
- Le jeu de paume de la rue Thubaneau qui appartient à la dame Castellane.

Quand l'Opéra est à Marseille et qu'il y a en même temps des comédiens dans la ville, l'Opéra représente dans la salle de la rue St Ferréol et les comédiens jouent dans la salle du jeu de paume. Et quand l'Opéra n'est pas à Marseille, et qu'il y a différentes troupes de comédiens ou de joueurs de marionnettes, les uns représentent dans la salle de l'Opéra, et les autres au jeu de paume. *« Cela s'était toujours ainsi pratiqué, & par ce moyen on avait l'avantage d'avoir, en même temps, différents spectacles qui sont nécessaires dans une grande ville comme Marseille, & d'ailleurs utiles aux fermes de la communauté, parce que, outre la consommation des vivres que font les troupes de comédiens, ils y attirent et entretiennent les étrangers qui abordent par terre et par mer en ladite ville.⁵⁷⁸ »*

Mais Chateaufort imagine un stratagème qui devait lui assurer une situation de monopole :

- Il loue la salle de l'Opéra pour plusieurs années moyennant un loyer de 1 800 livres
- Il passe un contrat avec la dame Castellane qui, moyennant le versement d'une somme de 400 livres par an s'engage à ne plus louer sa salle pour aucun spectacle.

En vertu de ce dernier acte passé avec la dame Castellane il n'y a désormais à Marseille plus qu'un seul endroit pour représenter les spectacles : la salle de l'Opéra. Et comme cette salle est louée par Chateaufort, il faut passer par lui si l'on veut pouvoir donner des représentations. Etant en situation de monopole, il pratique des prix exorbitants : alors qu'il loue la salle 1 800 livres, il la fait payer plus de 10 500 livres au sieur Lafont, directeur de l'Opéra de Bordeaux. Dans ces conditions, Lafont est obligé de demander à la ville la permission de doubler le prix des entrées, ce qui est une mesure désastreuse pour le spectacle..

Aussi les échevins décident-ils de fixer autoritairement le loyer de l'Opéra encaissé par la veuve de Chateaufort, (Marguerite Collomb), et ils décrètent la vacance de la seconde salle, pour la louer à des comédiens de passage. Les échevins font remarquer

⁵⁷⁸ AMM, GG 200, 8, 9 et 12 avril 1728.

que « *Jean Chateauneuf a pratiqué un monopole (...) qui est le plus odieux et le plus vulgaire qui jamais été mis en œuvre*⁵⁷⁹. »

Les lieutenants généraux de police sont intervenus pour réguler et mettre fin à un « abus manifeste de position dominante ».

Parfois les propriétaires de salle, ou ceux qui louent la salle aux troupes de passage, ont le désir de devenir eux-mêmes entrepreneur de spectacles : ils pensent peut-être qu'en cumulant une « double casquette », ils seront avantagés par rapport aux autres entrepreneurs. Mais souvent l'aventure tourne vite court.

Ainsi, lorsqu'en 1731, le directeur de l'Opéra de Marseille (Antoine Bayle) n'arrive plus à payer le montant du privilège à l'Académie royale de musique, c'est la dame Collomb, locataire de la salle et veuve du sieur Chateauneuf (l'auteur de l'odieux monopole), qui se propose de payer la dernière annuité du privilège et de reprendre ainsi à son compte l'entreprise des spectacles de Marseille. Mais un an après, et malgré les procès qu'elle a pu intenter contre ses concurrents⁵⁸⁰, l'Opéra fait une nouvelle fois faillite.

Régulièrement des plaintes se sont élevées auprès des autorités locales à propos du loyer excessif de la salle de spectacles à Marseille :

Ainsi en 1754-1755, le sieur Chomel pratiquait des prix prohibitifs : les loyers de la salle étaient élevés au point de faire fuir les troupes de passage. Et malgré les instructions qui lui avaient été données, Chomel ne voulait pas baisser ses prix. Il s'en justifiait d'ailleurs dans un mémoire⁵⁸¹ adressé aux échevins de Marseille. L'affaire remonte jusqu'à Mgr le duc de Villars, qui, dans une lettre du 14 janvier 1755, assure aux échevins que si le sieur Chomel « *ne se soumet pas sans délai aux conditions* » qu'il a communiquées, il va « *agir sérieusement avec M. de La Tour auprès du ministre pour faire ordonner cette diminution et peut-être pour lui ôter la salle de Spectacle.* »⁵⁸²

⁵⁷⁹ « *Il a porté par ce monopole les choses à un tel excès qu'il a réduit les derniers comédiens qui étaient venus à Marseille, et ensuite l'opéra qui y est venu de s'en retourner* » Voir AMM, GG 200, 8, 9 et 12 avril.

⁵⁸⁰ Le 22 janvier 1732, Marguerite Collomb assigne en justice le sieur Geoffroy pour lui défendre « de tenir théâtre pendant les jours que l'opéra représente et, dans tous les temps, de représenter des pièces de comédie, faire danser ni chanter sur ledit théâtre à peine de 3000 livres d'amende ». le lendemain, elle intente la même procédure contre le sieur Michel de Beaufort. Voir AMM FF 338, 22 et 23 janvier 1732.

⁵⁸¹ AMM, DD 54, 14 janvier 1755.

⁵⁸² *Ibid.* Pour remédier à ce problème récurrent, la ville de Marseille avait même envisagé d'acquérir la salle des spectacles. C'est ce que l'on apprend à travers une lettre de M. de La Tour du 11 juillet 1754 : il promet aux échevins de Marseille d'appuyer « *auprès du Garde des Sceaux et de M. de Saint-Florentin,*

L'affaire est définitivement réglée par un arrêt du Conseil qui fixe le loyer de la salle des spectacles. Le 4 juillet 1755, M. de la Tour écrit :

« le Roy a jugé à propos de fixer le loyer de la salle des spectacles de Marseille pour empêcher les propriétaires de le porter à des sommes capables d'éloigner les bonnes troupes. Je vous envoie une expédition originale de l'arrêt du conseil qui a été rendu à cet effet. (...) Je ne doute pas que vous ne teniez soigneusement la main à l'exécution de cet arrêt.⁵⁸³ »

Là encore, la procédure à suivre en cas de contestation est très claire : si un litige s'élève entre le propriétaire de la salle et l'entrepreneur de spectacles l'affaire doit d'abord être portée devant les lieutenants généraux de police, c'est-à-dire devant les échevins. Mais il est possible de faire appel de leur décision et d'engager une action devant le Parlement. Et l'on peut remonter ainsi jusqu'au conseil d'Etat. Mais en aucun cas l'on ne peut s'adresser directement au roi. C'est ce que rappelle Mgr de la Tour, intendant, dans une lettre du 7 juin 1787 :

« Il a été présenté deux requêtes au conseil par les propriétaires de la nouvelle salle de spectacles à Marseille et par les entrepreneurs des spectacles, relativement aux difficultés qui se sont élevées entre eux pour la fixation du loyer de cette salle. Le baron de Breteuil m'a annoncé qu'il avait été rendu compte au Roi de ces requêtes, et que Sa Majesté avait renvoyé les parties à se pourvoir par devant vous en qualité de Lieutenants Généraux De Police, sauf l'appel au Parlement. Je vous préviens de cette décision, d'après laquelle il y a lieu de croire que les parties ne tarderont pas à s'adresser à vous pour faire statuer sur cet objet si elles ne peuvent parvenir à se concilier.⁵⁸⁴ »

Mais lorsque l'on respecte ainsi les voies de recours, l'affaire peut traîner en longueur et cela peut être très préjudiciable et pour l'entreprise de spectacles et pour le propriétaire de la salle surtout lorsqu'il y a une date d'ouverture à respecter :

les raisons qui ont déterminé la communauté à acquérir la salle des spectacles ». En effet, le prix du loyer de la salle des spectacles « est si considérable que les bonnes troupes sont dégoûtées d'aller à Marseille. » Pour M. de La Tour, « ce motif paraît en effet bien suffisant pour les éloigner, et il y a tout lieu de croire que l'on ferait cesser cet inconvénient en exécutant le projet » formé par les échevins d'acquérir la salle. Voir AMM, DD 54, 11 juillet 1754.

⁵⁸³ Dans une requête présentée par Garet en 1787 et visant à obtenir une baisse du loyer l'on apprend qu'un arrêt du conseil du 17 juin 1756 était venu à nouveau fixer le montant du loyer. Celui-ci avait été porté à 7 500 livres. Voir ADBR (site de Marseille), C 2631, 13 janvier 1787.

⁵⁸⁴ AMM, GG 195, 7 juin 1787

c'est le cas ici puisque le baron de Breteuil, ministre, avait demandé à ce que la salle soit ouverte le 15 octobre 1787. Mais le 14 octobre le différend n'est toujours pas réglé et Mgr de la Tour, intendant, intervient auprès du Parlement dans les termes suivants : « Il aurait été à désirer pour toutes les parties intéressées, que vous eussiez pu prononcer avant l'expiration du terme fixé par le ministre, sur les constatations qui sont pendantes à votre tribunal. Je ne puis trop vous exhorter à en accélérer le jugement, c'est le seul moyen de faire cesser toute difficulté pour l'ouverture de la salle. ⁵⁸⁵ »

A la base c'est donc le propriétaire de la salle qui fixe le montant du loyer avec l'accord de l'entrepreneur de spectacles avec qui il passe un acte devant notaire. Puisqu'il s'agit d'un acte entre deux personnes privées, c'est donc la loi des parties qui régit le contrat : elles fixent ensemble les conditions et notamment le prix du loyer ainsi que les échéances.

Mais lorsque le propriétaire veut augmenter de manière abusive le prix de son loyer alors des contestations peuvent s'élever et l'affaire peut être portée devant les échevins ou le Parlement.

Mais dans des circonstances exceptionnelles, l'augmentation du loyer peut être accordée.

Ainsi, en 1766, les échevins de Marseille demandent au comte de Saint Florentin, la possibilité d'augmenter le prix du loyer de la salle de spectacles. En effet, suite à des désordres arrivés au cours d'une représentation, des réparations devaient être faites. Pour éviter que cela ne se reproduise, les échevins proposaient aussi de faire les travaux nécessaires.

La logique qui s'applique ici ressemble à celle régissant la fixation du prix des places⁵⁸⁶ :

C'est à l'entrepreneur qu'appartient l'initiative de fixer son prix. Mais si celui-ci est manifestement abusif ou si le propriétaire de la salle demande une augmentation substantielle en raison de situations exceptionnelles (travaux de mise aux normes par exemple⁵⁸⁷), ce sont les autorités représentant l'Etat qui interviennent⁵⁸⁸ alors en la

⁵⁸⁵ AMM, GG 195, 14 octobre 1787.

⁵⁸⁶ Les deux sont intimement liés car lorsque le loyer augmente et que les charges se font plus lourdes pour l'entrepreneur, celui-ci, par un effet quasi-automatique, demande la permission d'augmenter, à son tour, le prix des places.

⁵⁸⁷ Voir ADBR (site de Marseille), C 3976, 28 février 1766, 13 et 22 mars 1766.

matière pour réguler ou pour adapter les prix en fonction des abus ou des nouvelles circonstances⁵⁸⁹.

b. Le droit des pauvres

D'après Lacan et Paulmier⁵⁹⁰, ce droit n'aurait pas été institué à son origine par charité envers les malheureux mais plutôt pour indemniser les églises qui voyaient les aumônes diminuer en raison des représentations théâtrales données pendant le service divin⁵⁹¹.

D'ailleurs, un arrêt du Parlement de Paris du 27 janvier 1541 prescrivait aux Confrères de la Passion de commencer leurs spectacles à une heure après-midi et de finir à cinq ; « *et à cause, que le peuple sera distrait du service divin, et que cela diminuera les aumônes, ils bailleront aux pauvres la somme de mille livres tournois, sauf à ordonner plus grande somme.* »⁵⁹²

Par la suite, les heures des représentations sont changées sur les plaintes du clergé : dès lors les raisons qui avaient fait décréter le droit des pauvres n'existent plus.

⁵⁸⁸ Ce sont les intérêts des deux parties qui sont pris en considération. Ainsi lorsque Laurent Garet, entrepreneur des spectacles de Marseille, se plaint du loyer excessif et demande à ce que celui-ci soit fixé à 30 000 livres, le baron de Breteuil, ministre, demande de vérifier « *si cette somme est proportionnée aux charges auxquelles le sieur Garet s'est soumis, et si, en accueillant cette demande il n'en résultera pas un préjudice réel aux propriétaires de la salle.* » Voir ADBR (site de Marseille), C 2631, 21 septembre 1786.

⁵⁸⁹ En réalité le problème de la location de la salle est rendu plus complexe par le fait qu'en général, la ville est propriétaire du terrain sur lequel se trouve la salle de spectacles. Et il peut arriver que l'arrentement du terrain, sur lequel se trouve la salle de spectacles, soit mis aux enchères. Dans ce cas, le fermier doit payer le prix de la rente à la ville et il doit respecter certaines conditions : « *le fermier sera obligé de payer le prix de la rente entre les mains du trésorier de la communauté, en deux parties égales et par avance (...) le fermier ne pourra élever aucunes batisses sur le terrain, que du consentement de Messieurs les échevins, ni abattre celles qui y ont été établies pour servir au spectacle, (...) le fermier ne pourra prétendre aucuns dommages ni intérêts si, pendant le temps de son bail, la communauté voulait reprendre le susdit terrain et emplacement pour la Place Royale ou pour toute autre cause publique.* » Voir AMM BB 177, f°4, 13 janvier 1742.

⁵⁹⁰ LACAN, Adolphe, PAULMIER, Charles, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis à vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public*, A. Durand, Paris, Tome I, 1853, n° 129.

⁵⁹¹ Dalloz n'est pas d'accord avec l'interprétation de Lacan et Paulmier. Pour lui, lorsque le Parlement qui, à cette époque, n'était pas toujours favorable au clergé, ordonne que les comédiens versent aux pauvres une somme de « xx » il n'entend pas que cette somme reviendra à l'église, mais bien aux pauvres. Nous pensons que le manque à gagner pour l'église était réel. La véritable question est de savoir si le clergé a bien exécuté cet arrêt ? Voir DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence*, Bureau de la jurisprudence générale du royaume, tome 42, « Théâtre », art. 7, p. 317

⁵⁹² LACAN, PAULMIER, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Op. cit., Tome I, p. 167.

Pourtant l'impôt est maintenu. C'est une ordonnance du 25 février 1699 qui en consacre l'existence au motif que le roi « *voulant contribuer au soulagement des pauvres dont l'hôpital général est surchargé, a cru devoir leur donner quelque part aux profits considérables qui reviennent des opéras de musique et comédies qui se jouent à Paris par sa permission*⁵⁹³ »

L'ordonnance du 30 août 1701 attribue aux pauvres de l'Hôpital général, le sixième du produit de l'Opéra⁵⁹⁴. Et l'ordonnance du 5 février 1716, prévoit la perception d'un neuvième par augmentation du prix d'entrée aux opéras, comédies et autre spectacles, pour le bâtiment des nouvelles salles de l'Hôtel de Dieu⁵⁹⁵.

Un arrêt du Conseil du 18 juin 1757, relatif au Théâtre-Français, fixe ce droit

- au neuvième de la recette, pour l'Hôpital général
- au dixième pour l'Hôtel Dieu, déduction faite de 300 livres dont la retenue est autorisée pour les frais de chaque jour de représentation.

En Provence, avant que l'ordonnance royale de 1699 ne fixe un impôt d'un sixième sur les spectacles en faveur des pauvres, on trouve, à Aix, trace de quatre versements effectués par des comédiens au bénéfice des nécessiteux durant la période 1645 – 1654⁵⁹⁶ :

- « *le dernier mai 1645, de la moitié de la comédie : 27 l. 12 s. 6 d.*
- « *le 19 juin 1646, pour la moitié de la comédie : 18 livres 18 s.*
- « *le 21 juin 1653, 21 livres pour la moitié de la comédie, partagées avec la vénérable confrérie de Miséricorde.*
- « *le 27 janvier 1654, 12 livres. »*

Ces troupes faisaient-elles délibérément œuvre de charité ou agissaient-elles conformément à l'esprit de l'arrêt rendu par la Parlement de Paris en janvier 1541 ?

Il est intéressant de constater que des religieux ont pu bénéficier de ces redevances, notamment lorsque l'on connaît l'attitude de condamnation de l'Eglise vis-à-vis des comédiens⁵⁹⁷.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Paris, tome XX, p. 394.

⁵⁹⁵ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Paris, tome XXI, p. 79

⁵⁹⁶ Voir ADBR (site d'Aix) II E 46 f° 28v°, 48v°, 93, 101v°.

⁵⁹⁷ Particulièrement durant le règne de Louis XIV, avec la Compagnie du Très Saint Sacrement.

D'ailleurs, à Paris, les comédiens français avaient volontairement acquitté certaines redevances envers les couvents les plus pauvres. Les capucins avaient été les premiers secourus. Et les Cordeliers, voulant avoir leur part de cette charité, présentèrent à la troupe, la requête suivante datée du 11 juin 1696 :

« Messieurs, les pères cordeliers vous supplient très-humblement d'avoir la bonté de les mettre au nombre des pauvres religieux à qui vous faites de la charité. Il n'y a point de communauté à Paris qui en ait plus de besoin, eu égard à leur grand nombre et l'extrême pauvreté de leur maison, qui le plus souvent manque de pain. l'honneur qu'ils ont d'être vos voisins leur fait espérer que vous leur accorderez l'effet de leurs prières, qu'ils redoubleront envers le seigneur pour la prospérité de votre chère compagnie. »⁵⁹⁸

Cet impôt était très lourd et à Marseille il était versé non seulement en faveur de l'hôpital mais aussi en faveur des pauvres marins, ce qui faisait en réalité une double redevance très lourde à supporter pour l'entrepreneur.

Ainsi, dans une requête du sieur Garet, qui avait obtenu le privilège des spectacles de Marseille pour la période 1789-1799, l'on apprend que *« l'entreprise des spectacles est grevée d'une redevance annuelle de 40 020 livres dont 15 000 pour l'hôpital de Marseille, et 25 020 livres pour le soulagement des pauvres familles de la marine. »*

Cette redevance en faveur des pauvres marins est même une des conditions de l'exercice du privilège⁵⁹⁹ accordé à Garet pour l'exploitation des spectacles à Marseille de 1789 à 1799.

Et bien que la loi des 4, 5, 6 août 1789 qui abolisse l'impôt des pauvres, M. le Prince de Beauvau propose aux échevins de Marseille de maintenir la redevance en faveur des pauvres marins telle qu'elle est prévu dans le privilège accordé à Garet. Il écrit le 28 mars 1790 :

⁵⁹⁸ Voir LACAN, PAULMIER, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres, Op. cit.*, Tome I, p. 168.

⁵⁹⁹ Ce privilège accordé en 1788 par le Maréchal Prince de Beauvau, gouverneur de Provence avait été confirmé par un arrêt du Conseil du 5 avril 1788. Et lorsque la Révolution est arrivée, Garet avait continué à exercer normalement son privilège. Le décret sur l'organisation judiciaire des 16-24 août prévoit en effet que les directeurs et entrepreneurs qui ont obtenu des autorisations sous le système des privilèges se voient maintenus dans leurs droits pour la durée initialement prévue. Voir Titre XI, art. 4

« Si vous voulez bien, Messieurs, vous faire représenter ce privilège dûment enregistré au greffe de la ville, vous y verrez la condition expresse de cette redevance que votre bienveillance envers les matelots, cette classe donne si précieuse à l'État et au Commerce, se plaira sans doute à maintenir. (...) Sûrement, Messieurs, vous ne vous refuserez pas à conserver un établissement si utile au bien-être de ces hommes précieux et au soulagement de leurs familles.⁶⁰⁰ »

Mais Garet se défend. Et un mémoire du 26 novembre 1790, les Actionnaires du spectacle de la ville de Marseille demandent la suppression de la redevance de 25 000 livres en faveur des pauvres marins. Ils expliquent la situation dans les termes suivants :

« Laurent Garet (...) mal instruit sans doute sur les ressources de cette entreprise, et ignorant surtout les énormes surcharges que l'occupation de la nouvelle salle lui imposerait, souscrivit discrètement à cette condition onéreuse⁶⁰¹ » d'une redevance annuelle de 25 000 livres en faveur des pauvres marins en plus de celle de 15 000 livres en faveur de l'hôpital.

Pour justifier son incapacité à honorer cette double redevance, Garet expose que :

« Au mois de mars dernier, la situation de notre entreprise nous inspira les plus vives alarmes. Nous nous trouvâmes accablés sous le poids d'énormes engagements. Tous nos fonds étaient dissipés, toutes nos ressources taries d'avance (...)

Un acte de bienfaisance est sans doute un objet sacré, l'accomplissement louable d'un précepte de la morale civique et religieuse autant que de l'humanité. Mais c'est du superflu et jamais du rigoureux nécessaire, que l'on peut être généreux (...)

Il résulte des comptes de recette et de dépense qu'à la fin de l'année théâtrale 1789 à 1790 (...) une perte totale pendant le cours de la première année, de 130.115 livres 13. (...)

Après cela, peut-on penser qu'il serait juste de nous forcer à fournir encore une somme de 25.000 livres pour une aumône extraordinaire, que l'on n'exigerait pas de nous à titre de don, mais comme une obligation coercitive que l'on ne prélèverait pas sur les produits de notre établissement, mais que l'on exigerait individuellement de quelques

⁶⁰⁰ AMM, I¹ 550, 28 mars 1790.

⁶⁰¹ ADBR (site de Marseille), L 1210, 26 novembre 1790.

*citoyens dont une malheureuse spéculation a déjà si cruellement compromis la fortune.*⁶⁰² »

Il semble que les arguments avancés par Garet soient convaincants puisque, dans les instructions données le 7 décembre 1790, aux membres du Directoire du District de Marseille afin que l'affaire puisse être définitivement réglée, on peut lire :

« Nous avons autorisé à Marseille un théâtre des Variétés et nous avons soumis l'entrepreneur à une redevance de 8 millions en faveur de l'hôpital du Saint Esprit.

Nous avons, comme en ayant seuls le droit d'après les décrets de l'Assemblée nationale, autorisé l'entrepreneur du grand Théâtre sans la redevance qu'il supporte de 15 000 livres en faveur du même hôpital.

Voilà les titres que le sieur Garet doit invoquer. Si nous avons reconnu que cette entreprise pût être soumise à une plus forte redevance nous y aurions pourvu ; mais nous avons cru qu'elle était assez grevée, surtout en considérant ses pertes ; et notre vigilance, l'intérêt que nous prenons en faveur des pauvres, la justice, ne nous a pas permis d'aller au-delà. (...)

*Nous pensons donc qu'il ne peut en l'état de supporter de plus forte redevance que celles imposées en faveur de l'hôpital, sans pouvoir néanmoins répéter la somme qu'il peut avoir payée aux pauvres marins par anticipation dans la première année de son entreprise, sauf et réservé si les circonstances le permettent dans la suite d'augmenter cette redevance.*⁶⁰³ »

C'est l'illustration de l'exacte application de la loi des 16-24 août 1790 qui charge l'autorité municipale de permettre l'exploitation des spectacles, à la condition qu'une redevance envers les pauvres soit acquittée, redevance indéterminée, et dont la quotité pouvait varier suivant les localités et les théâtres⁶⁰⁴.

⁶⁰² ADBR, L 1210, 26 novembre 1790.

⁶⁰³ AMM, BB 294, p. 197, 7 décembre 1790.

⁶⁰⁴ «Ceux des entrepreneurs et des directeurs actuels qui ont obtenu des autorisations, soit des gouverneurs des anciennes provinces, soit de toute autre manière se pourvoiront devant les officiers municipaux qui confirmeront leur jouissance pour le temps qui en reste à courir, à charge d'une redevance envers les pauvres. » (Loi des 16-24 août 1790, Titre XI, art. 4)

Ici la redevance a été aménagée le temps que l'entreprise puisse faire des bénéfices plus conséquent et s'acquitter par la suite d'une redevance plus importante.

On remarquera d'ailleurs qu'à peine l'impôt des pauvres avait-il été aboli par la loi d'août 1789 que le législateur l'avait fait revivre par des voies indirectes et notamment à travers la loi des 16-24 août 1790.

Un arrêté du 2 nivôse an IV invite les théâtres à donner, tous les mois, une représentation au profit des pauvres.

« Tous les entrepreneurs ou sociétaires de tous les théâtres de Paris et des communes de la République, sont invités à donner tous les mois, et à dater de cette époque une représentation au profit des pauvres, dont le produit, déduction faite des frais journaliers et de la part d'auteur, sera versée dans les caisses désignées. ⁶⁰⁵ »

Dans une lettre du 24 nivôse an IV (14 janvier 1796), le ministre de l'intérieur invite les administrateurs du département des Bouches-du-Rhône à veiller à l'application de cet arrêté :

« Je vous envoie, Citoyens, l'arrêté du Directoire exécutif, portant invitation formelle aux Entrepreneurs de tous les théâtres de votre ressort, de donner une représentation par mois au profit des indigents. Vous sentirez sûrement que cette invitation, par son motif et son caractère, devient en quelque sorte un ordre à tous les Entrepreneurs et Sociétaires de spectacle, qui ne voudront pas s'attirer le reproche de se refuser à une œuvre de bienfaisance que l'humanité réclame, et que le Gouvernement aurait peut-être le droit d'ordonner, s'il n'était sûr d'avance du zèle avec lequel on s'empressera d'y coopérer. ⁶⁰⁶ »

Mais il semble qu'à Marseille, les Entrepreneurs des spectacles résistent à l'application de l'arrêté d'une manière plutôt inattendue. C'est ce qu'exposent des « républicains de

⁶⁰⁵ Registres du Directoire Exécutif, 11 nivôse an IV (1^{er} janvier 1796), voir ADBR L 480.

⁶⁰⁶ ADBR, L 480, 24 nivôse an IV (14 janvier 1796). Et dans une lettre du 24 pluviôse an IV (13 février 1796), le ministre de l'intérieur demande aux administrations du département des Bouches-du-Rhône, que les recettes des représentations données au profit des pauvres soient réparties de la manière suivante :
 « 1. Que le produit des représentations soit versé dans la caisse de l'administration municipale du canton, qui vous fera passer tous les mois son tableau de recette et de distribution, sur le modèle ci-joint, et que vous vous ferez passer aussi régulièrement.
 2. Que la distribution se fasse dans les familles indigentes de toute l'étendue du ressort des administrations municipales. » AMM, I¹ 551, 24 pluviôse an IV (13 février 1796).

la commune de Marseille » aux citoyens officiers municipaux de la commune de Marseille dans une lettre datée du 8 pluviôse an IV (28 janvier 1796) :

« Ce n'est pas sans douleur que les soussignés viennent d'apprendre que les directeurs des deux théâtres, fidèles à leur système perfide, ne pouvant désobéir à l'arrêté, cherchent à en contrarier le but en offrant au public le spectacle hideux de pièces proscrites aux boulevards.⁶⁰⁷ »

L'impôt pour les pauvres est finalement établi de manière généralisée par la loi du 7 frimaire an V, dont l'article 1^{er} dispose :

« Il sera perçu un décime par francs en sus du prix de chaque billet d'entrée pendant six mois, dans tous les spectacles où se donnent des pièces de théâtre, des bals, feux d'artifice concerts, courses et exercices de chevaux, pour lesquels les spectateurs payent. La même perception aura lieu sur le prix des places louées pour un temps déterminé.⁶⁰⁸ »

Une fois de plus, le directeur du grand Théâtre de Marseille, expose les inconvénients d'une telle loi et les conséquences économiques que la loi du 7 frimaire an V aura pour ses spectacles. Le 18 ventose an V (18 mars 1797) il expose que :

« L'exécution stricte de la loi rencontrerait à Marseille des difficultés, et elle entraînerait la ruine de l'entreprise en l'état des pertes que l'exposant a éprouvées et dont il justifie (...) »

S'il augmentait le prix des places la recette journalière diminuerait, il en a fait plusieurs fois l'expérience⁶⁰⁹ » D'un autre côté l'entrepreneur explique qu'il ne peut prendre à son compte cette charge supplémentaire, vu que les recettes ne permettent même pas de faire face aux dépenses. Mais il ne s'oppose en rien à l'exécution de la loi : il présente simplement *« le tableau de situation de son entreprise, les entraves que rencontre l'exécution de la loi »* et il offre de *« donner tel nombre de représentations qu'on fixera, en annonçant qu'elles seront au bénéfice du bureau de bienfaisance »*. Enfin il conclut : *« quoique animés du zèle pour venir au secours des indigents,*

⁶⁰⁷ AMM, I¹ 551, 8 pluviôse an IV (28 janvier 1796)

⁶⁰⁸ Voir AMM, I¹ 551, 18 mars 1797 (18 ventôse an V). La loi du 8 thermidor an V élève l'impôt au quart de la recette, pour l'entrée des bals, feux d'artifice, concerts, courses et exercices de chevaux et autres fêtes où l'on est admis en payant. Voir LACAN, PAULMIER, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Op. cit., Tome I, p. 169

⁶⁰⁹ AMM, I¹ 552, 18 ventose an V (18 mars 1797)

j'attends de votre humanité, citoyens commissaires, que vous ne voudrez pas réduire à la plus affreuse misère une foule de citoyens attachés à son entreprise, qui, pour les payer, n'a d'autre ressources que les recettes journalières qu'elle fait ».

Le 7 floréal an V (26 avril 1797) , un arrêté du bureau central du Canton de Marseille relatif à la perception du droit ordonné par la loi du 7 frimaire an V considère qu'« *il importe d'en assurer l'entière et prompte exécution* » et arrête qu'« *à compter du jour de l'ouverture du Grand théâtre il sera perçu au terme de la loi précitée un décime par francs (deux sols pour livre) en sus du prix des billets d'entrée au dit théâtre, ainsi que des billets d'abonnement, loges et places louées pour un temps déterminé.* ⁶¹⁰ »

La perception de ce droit, qui n'était d'abord établi que pour un temps, sera prorogé par les lois et décrets successifs jusqu'au décret du 9 octobre 1809, qui déclare le maintenir indéfiniment.

Nous avons vu que les entrepreneurs de spectacles marseillais savent faire valoir leurs droits : ils avancent toujours des arguments convaincants notamment lorsqu'il s'agit de les aider à faire face aux difficultés économiques de leur entreprise.

Mais malgré les augmentations de prix octroyés et malgré les aménagements consentis par les autorités locales (notamment pour le paiement du droit des pauvres) la situation économique de ces entreprises de spectacles est souvent telle que la liquidation est inévitable.

B. FAILLITES ET LIQUIDATIONS⁶¹¹

L'entreprise lyrique, étant pratiquement toujours déficitaire, il faudrait consacrer un volume entier à cette question pour faire état de toutes les faillites connues par les

⁶¹⁰ AMM, I¹ 551, 7 floréal an V (26 avril 1797)

⁶¹¹ Nous sommes obligé de faire des choix et nous avons donc décidé de nous attacher ici uniquement aux difficultés financières rencontrées par les entreprises de spectacles de Provence. Nous ne parlerons donc pas des difficultés financières connues par l'Opéra et la Comédie-Française. Ces questions ont été traitées dans d'autres ouvrages et l'on peut se référer aux auteurs suivants :

Pour la Comédie-Française voir BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874 et POUGIN, Arthur, *La Comédie-Française et la Révolution : scènes, récits et notices*, Gaultier, Magnier et Cie, Paris, 1902.

Pour l'Opéra consulter, POUGIN, Arthur, *Un directeur d'Opéra au XVIIIe : l'Opéra sous l'Ancien régime, l'Opéra sous la Révolution*, Fischbacher, Paris, 1914

différents directeurs de l'opéra de Marseille. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, la répétition de cas semblables ou très proches finirait par être lassante.

Aussi avons-nous choisi de nous attacher à deux exemples de faillite qui semble être, a priori, deux cas opposés :

- Le premier cas retenu, est celui de la faillite d'une entreprise de spectacles sous l'Ancien régime. Nous en donnerons deux exemples avec d'un côté la faillite d'un des directeurs de l'Opéra de Marseille et de l'autre la faillite de la première troupe sédentaire de comédiens à Aix en Provence. Ces entreprises étaient alors exploitées par des particuliers et financées grâce aux bénéfices de l'exploitation et aux apports privés.
- Le deuxième cas de faillite présenté dans ce développement se produit, quant à lui, pendant la période révolutionnaire, alors que les deux théâtres de Marseille avaient été réunis et qu'ils étaient exploités « pour et par le peuple ».

Dans ces deux cas, les statuts juridiques sont opposés (une entreprise privée et un théâtre lyrique national), et les modes de financement sont différents (l'un privé, l'autre étatique). Pourtant la situation finale est la même : la liquidation suite à la faillite de l'entreprise lyrique.

Rares sont les titulaires du privilège de l'opéra à Marseille qui arrivent à dépasser une année d'exploitation. Ce sont ces entrepreneurs eux-mêmes, qui, à travers les documents d'archive, nous livrent de précieuses informations concernant les difficultés économiques qu'ils rencontrent.

Ainsi le bilan de l'entrepreneur Laurent Garet, au bout d'une année seulement d'exploitation est très révélateur : le directeur indique lui-même qu' :

« il résulte des comptes de recette et de dépenses qu'à la fin de l'année théâtrale 1789 à 1790, et à l'époque du 30 mars dernier, le fonds capital de 80.000 se trouvait absorbé ; que les dettes de la compagnie s'élevaient à 155.207 livres 19 et que son avoir n'était que de 105.092 livres 6. Il est donc évident que l'entreprise a perdu une somme de 50.115 livres 13, qui jointe au capital de 80 000 livres a formé une perte totale pendant le cours de la première année, de 130.115 livres 13.

Il résulte encore des mêmes comptes, que depuis le 1^{er} avril 1790, époque de la seconde année théâtrale jusqu'au 30 septembre dernier, les dépenses se sont élevées à 183.084 l. 4, et que les recettes n'ont produit que 83.857 livres ce qui donne une perte de 99.228 l. 13 ; et en joignant cette dernière somme à celle de 130.115 livres 13, il en résulte que la perte que nous avons essuyée dans l'espace de 18 mois, et de 229.343 livres 17 sols et 2 deniers.⁶¹² »

Cent ans plus tôt, le premier détenteur du privilège d'Opéra à Marseille, Pierre Gautier n'échappe pas aux difficultés financières inhérentes à l'exploitation d'une entreprise de spectacles.

Ce que nous analyserons ici ce sont les montages juridiques qu'il va mettre en place dès que les prémices d'une faillite se feront sentir.

Gautier avait commencé l'exploitation de l'Opéra en janvier 1685. Or dès 1687, il ressort d'un bilan des comptes qu'il reste redevable à deux ex-commanditaires de la somme de 5750 livres chacun⁶¹³. Dès lors, s'installe l'opéra ce déséquilibre chronique entre le succès et les finances. Jeanne Cheilan-Cambolin s'interroge à ce sujet : « *Mais pour quelle raison Gautier exaspère-t-il ses créanciers en ne leur remboursant rien, alors qu'il a gagné beaucoup d'argent ? Avarice, vie dissolue ? Nous n'en savons rien !*⁶¹⁴ »

A la suite des sempiternelles tracasseries que Pierre Gautier subit de la part de ses débiteurs, il décide de confier la direction de l'opéra à son frère Jacques. C'est ce qui résulte de l'accord qu'ils passent ensemble le 28 juin 1688, dans la maison de Pierre Mignard. Il est indiqué dans ce document que Jacques prend :

« la conduite entière du théâtre de l'opéra que ledit Sieur Pierre Gautier fera jouer en ceste ville, ville de Marseille et autres villes qu'il avisera (...) pendant le temps et terme de quatre années prochaines »⁶¹⁵

S'agissait-il d'une feinte juridique destinée à sauvegarder l'Opéra en cas de faillite de Pierre ?

⁶¹² ADBR (site de Marseille), L 1210, 26 novembre 1790.

⁶¹³ ADBR, 394 E 37 f° 575 v°. M° Maillet en date du 15 septembre 1687.

⁶¹⁴ CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^{ème} siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 110.

⁶¹⁵ Archives du Vaucluse, fonds Vincenti, 1081 f° 581. Cité par Jeanne CHEILAN-CAMBOLIN, *Op. cit.*, p. 116.

Mais il est légalement le détenteur du privilège et à ce titre il doit répondre des dettes.

D'ailleurs plusieurs procédures sont engagées contre lui⁶¹⁶. Informé de l'imminence d'une saisie, et dans l'impossibilité de rembourser rapidement ses dettes, Pierre Gauthier essaye alors de se sauver du naufrage, en ouvrant des négociations avec l'Opéra de Lyon.

Mais le 4 septembre, Gautier est emprisonné, à la cour Saint-Pierre, sur la demande de Michel Rattery⁶¹⁷. Et le 8 septembre, on l'oblige, par la force, à vendre son opéra, déjouant ainsi tous ses projets d'association.

Partis chercher fortune artistique à Lyon, les deux frères Gautier, Pierre et Jacques, reviendront cependant tenter leur chance à Marseille en 1693. Cette fois Pierre Gautier, qui n'a laissé que des créanciers à Marseille, prend la précaution de mettre l'exploitation des spectacles au nom de son frère Jacques. Ce dernier se voit auréolé du titre de « directeur de l'Académie Royale de Musique de Marseille ».

Il semble qu'au cours de cette seconde gestion, l'exploitation de l'Opéra témoigne d'une certaine réussite financière puisque Gautier paie même certaines de ses dettes⁶¹⁸.

En 1697, suite au naufrage et à la noyade des frères Gautier et d'une partie de la troupe, il sera procédé à la liquidation de l'Opéra. Les créanciers des frères Gautier, les acteurs et actrices, en attente à Marseille, adressent une requête à Mgr le Comte du Luc, en vue d'ouvrir la succession. Le 8 mars 1697, par devant Maître Moisson, le seigneur Comte du Luc, représenté par Jean de Cuers, ordonne un inventaire des biens, habits, et décoration de l'opéra restés à Marseille⁶¹⁹.

Jean Cotelle⁶²⁰, un directeur intérimaire se présente alors et propose de continuer la gestion de l'opéra « *à ses risques, périls et fortune* » et d'en rendre compte aux frères

⁶¹⁶ Un des créanciers de Pierre Gautier, Rattery, parvient à céder une partie de sa créance à un bourgeois marseillais, Claude Ginoux, tout en restant procureur de ce dernier et de Joseph Gautier. De plus, la dame de Laborde, dont le loyer n'a pas été payé, engage une instance, devant la sénéchaussée le 27 août 1688.

⁶¹⁷ Archives du Vaucluse, B 1074 f°79 et B 950 f° 502. Cité par Jeanne CHEILAN-CAMBOLIN, *Op. cit.*, p. 120.

⁶¹⁸ Le 20 décembre il paye, en deux actes, 23 livres et 80 livres, à des ouvriers ayant construit sa maison (Voir ADBR, 393 E 104, f° 103 et 105, Maître Gros). Le 24 décembre il paye les 600 livres qu'il doit depuis le 2 octobre 1693 à noble François de Curet (Voir ADBR, 373 E 322 f° 542 v°, Maître Gourdan). Certes il ne s'agit peut être pas des dettes les plus importantes...

⁶¹⁹ ADBR, 370 E 2 f° 186, Maître Moisson.

⁶²⁰ Il est peintre du Roi, installé à Marseille.

Gautier si jamais ils reviennent⁶²¹. Mais le naufrage et la noyade sont attestés par les artistes qui n'ont pas voulu embarquer et ont préféré revenir par voie de terre. Les principaux créanciers s'engagent alors à laisser la gestion de l'entreprise à Jean Cotelte, moyennant un prix évalué à l'amiable⁶²².

L'Opéra n'est pas la seule entreprise de spectacles à faire faillite. La Comédie aussi connaît des difficultés financières.

Ainsi, la première troupe sédentaire établie à Aix en novembre 1775, n'échappera pas, elle non plus, à la faillite. La troupe dirigée par l'acteur Jean-Baptiste Lebègue de Lagrange commence son activité le 13 novembre au rythme d'une moyenne de quatre représentations par semaine⁶²³.

La clôture de l'année théâtrale 1775-1776 a lieu le 30 mars, comme de coutume, en raison des deux semaines pascales. Lagrange ouvre à nouveau son spectacle le 16 avril et donne des représentations jusqu'au 5 juillet 1776⁶²⁴. Cette dernière représentation se solde par un déficit de 49 livres 16 sols⁶²⁵.

Au début du mois de septembre, le directeur compte déjà de nombreux créanciers qu'il ne peut satisfaire. Sachant que ces derniers n'hésiteront pas à le poursuivre bientôt en justice, il signe, à Aix, un acte notarié afin de se constituer un procureur auquel il donne pouvoir « *de poursuivre pour lui et en son nom tous les procès mus et à mouvoir tant en demandant qu'en défendant.* »⁶²⁶

En décembre, la majorité des créanciers de Lagrange, convaincu de l'impossibilité dans laquelle il se trouve de rembourser immédiatement ses dettes, souscrivent à un

⁶²¹ ADBR, 370 E 2 f° 187v°, Maître Moisson, 9 mars 1697.

⁶²² Ayant obtenu le privilège de l'Opéra de M. de Francine (successeur de Lully), Jean Cotelte prendra la direction de l'Opéra de Marseille en 1697 avec Jean-Baptiste Duplessis, bourgeois de la ville de Paris, qui a été claveciniste et répétiteur à l'Opéra de Lyon.

⁶²³ Au répertoire de cette troupe figurent : des œuvres de Thomas Corneille (*Le Comte d'Essex*) et de Voltaire (*Zaire*, *Tancrède*, *Mahomet*, *Samson*) mais aussi trois ouvrages de l'écrivain aixois Brueys : *Le Muet*, *Le Grondeur*, et *l'Avocat Pathelin*. Le répertoire contient aussi des opéras comiques ou comédies mêlées d'ariettes qui jouissent à l'époque d'une grande faveur auprès du public : les œuvres de Monsigny y sont les plus nombreuses : *Le Cadi dupé*, *On ne s'avise jamais de tous*, *Le Roi et le Fermier*, et aussi le chef-d'œuvre *Le Déserteur* dont la création à Paris en 1769 avait été suivie de cent représentations et qui sera joué pendant tout le XIXe siècle. Durant sa première année théâtrale en joue également *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau. Voir JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, pp. 329-330

⁶²⁴ L'été, les personnes les plus fortunées quittent la ville pour se rendre dans leurs bastides. Le spectacle ne peut donc se tenir à Aix que pendant la période de session du Parlement.

⁶²⁵ Le même ouvrage avait toutefois rapporté la veille 720 livres directeur.

⁶²⁶ ADBR, 305 E 164 f°643v°

concordat par lequel ils acceptent d'étaler les remboursements jusqu'en juin 1777. Ces quarante-sept créanciers, auxquels la troupe doit la somme importante de 18 641 livres, sont en majeure partie des marchands et des artisans aixois : menuisiers, ferblantiers, selliers, pelletiers, serruriers, voituriers, droguistes, bijoutiers, libraires, chapeliers, marchands de mode, tailleurs, etc. Le propriétaire de la salle de spectacle est mentionné dans la liste pour une somme de 2828 livres.

Le 8 janvier, Lagrange, qui n'a même pas pu payer entièrement les appointements de ses artistes pour la deuxième quinzaine de décembre, a recours au Parlement. Il requiert qu' « *il soit ordonné à tous les créanciers de se conformer au concordat déjà souscrit par 47 d'entre eux et que défense leur soit faite, ainsi qu'aux acteurs, de mettre à exécution tout arrêt ou jugement à son préjudice, sous peine de 3000 livres d'amende*⁶²⁷ ».

Le 13 janvier 1777, les consuls nomment provisoirement Routier comme caissier, Pons comme contrôleur et Fabrègue comme receveur, afin de veiller à la recette de chaque représentation, qui devra être ensuite réparti entre la masse des créanciers.

Le 18 janvier, l'ensemble des dettes de Lagrange s'élève à la somme de 32 074 livres. Les consuls décident alors de faire saisir et inventorier les effets du magasin.

Comme les créanciers ne peuvent avoir de recours que sur la valeur de ces effets, et que celle-ci se révèle être très insuffisante pour payer leurs créances, ils s'adressent au Parlement.

Par un arrêt du 18 janvier 1777, la Cour ordonne que « *la comédie continuera d'être représentée à Aix jusqu'au samedi de la Passion et que la direction du théâtre sera confiée aux acteurs établis en société*⁶²⁸ »

Le Parlement attribue les énormes difficultés du directeur au trop grand nombre d'artistes qui composent sa troupe, à l'excès de leurs appointements, ainsi qu'à l'importance des frais en tous genres qui surpassent de beaucoup le produit des représentations.

⁶²⁷ ADBR (site d'Aix), B 5403, 8 janvier 1777.

⁶²⁸ ADBR (site d'Aix), B 5403.

Le parlement prescrit alors des mesures d'économie pour rationaliser la gestion financière de la troupe :

- Les frais journaliers sont réduits : ils s'élevaient à 111 livres à Pâques 1776, ils sont désormais limités à 50 livres.
- Toutes les entrées gratuites autres que celles des lieutenants généraux de police, des gardes de police, des cinq capitaines de quartier et des personnes appelées à prêter main forte en cas de besoin sont suspendues.
- Le nombre de représentations par quinzaine passe de huit à dix, afin d'accroître le montant des recettes.
- La troupe est réduite : elle passe de 46 sujets à 38. Et des retranchements sont opérés sur les appointements des acteurs.

Lagrange réussit à obtenir un sursis et à se faire louer de nouveau la salle de spectacles pour la saison 1777-1778. Le directeur de la troupe s'était engagé à utiliser les bénéfices qu'il ferait pour payer ses créanciers. L'argument avait convaincu Routier⁶²⁹, propriétaire de la salle mais aussi créancier de Lagrange⁶³⁰.

Le Parlement accorde à Lagrange un délai d'un an, jusqu'à Pâques 1778, pour rembourser ses créanciers. Il interdit à toute personne de le poursuivre ou de procéder à des saisies sur ses effets jusqu'à cette date. Sur la requête des syndics de la masse des créanciers, et en exécution de l'arrêt du 21 février 1777, les consuls nomment un caissier et un contrôleur pour veiller aux recettes et aux dépenses et de tenir un registre de diverses opérations effectuées⁶³¹.

Mais malgré les efforts et la bonne volonté du directeur et de certains artistes⁶³², la troupe se trouve dans une situation financière si déplorable qu'il est impossible à Lagrange de satisfaire ses créanciers et de payer les appointements de ces artistes.

⁶²⁹ Routier avait même réduit le loyer d'1/3 le portant à 3500 livres au lieu de 5232 livres.

⁶³⁰ Lagrange avait formé le projet de se charger à la fois de la comédie et du Concert d'Aix qui, faute d'un nombre suffisant de souscripteurs, venait de cesser ses activités. Il avait donc envisagé de constituer une nouvelle troupe qui se produirait non seulement théâtre, mais aussi à l'hôtel de ville pour les concerts. La direction du Concert et de la Comédie réunis est accordée à Lagrange par arrêt du 21 février 1777 à condition que sa gestion soit surveillée par des syndics nommés par ses créanciers et que le produit net des recettes soit réparti entre eux.

⁶³¹ AMA FF 95 f°27v° et Bibliothèque Méjanes, manuscrit, n° 842.

⁶³² Certains acteurs mettent tout leur cœur à l'ouvrage. Ainsi La Ribardière joue *l'Avare* « avec beaucoup de chaleur et de vrai comique. » Voir *Affiches*, 5 mai 1777.

Acculé à la faillite, le directeur se voit alors contraint d'abandonner son privilège. Le 5 septembre 1777, trois de ses anciens acteurs, Garnier, La Ribardière, Verteuil, obtiennent du Parlement l'autorisation de tenir une troupe de Comédie à Aix pendant six années consécutives à compter de Pâques 1778. Ce privilège ne leur est néanmoins accordé qu'à :

« charge d'acheter le magasin de Lagrange sur le pied de l'estimation qui en sera faite à l'amiable et d'en compter le montant aux créanciers dudit Lagrange, comme aussi de donner au profit desd. créanciers, pendant l'espace de six années, deux représentations par an, lesquelles seront franches de tous frais de salle, moyennant quoi lesd. créanciers tiendront quitte et valablement déchargé le dit Lagrange de tout ce qu'il peut leur devoir.⁶³³ »

La troupe de Lagrange ayant été dissoute, il n'y aurait donc plus de Comédie à Aix jusqu'aux fêtes de Pâques 1778. François Donnet, entrepreneur des spectacles de Marseille, en profite et se voit alors accorder par le Parlement l'autorisation de conduire sa troupe dans la ville d'Aix au moins deux fois par semaine jusqu'aux fêtes de Pâques 1778. En compensation, il doit verser aux créanciers de Lagrange la somme de 500 livres et à la ville d'Aix *« la somme de 264 livres pour avances faites à Lagrange pour la décoration de la salle de spectacle lors du passage de Monsieur.⁶³⁴ »*

Malgré les efforts du directeur, malgré la patience et parfois même l'indulgence des créanciers (notamment l'attitude de Routier, propriétaire de la salle) et malgré les mesures prises par le Parlement visant à permettre à Lagrange de payer ses créanciers tout en continuant son activité, la faillite a été inévitable. Pourtant toutes les solutions possibles semblent avoir été tentées.

⁶³³ ADBR (site d'Aix), B 5405, 5 septembre 1777.

⁶³⁴ ADBR (site d'Aix), B 5405, 7 septembre 1777. La venue à Aix de Monsieur, Comte de Provence, et frère de Louis XVI avait été annoncée pour le 30 juin 1777. Lagrange s'était empressé de rendre la salle de spectacle un peu plus décente en faisant effectuer des réparations indispensables et en essayant de l'agrémenter par quelques ornements. Le jour où le Prince se rend à la comédie, il trouve une salle artistiquement décorée, avec *« des emblèmes ingénieux sur les pilastres de l'avant-scène, les armes de la France entrelacées aux divers angles à celles du Prince, des girandoles en or moulu placées de distance en distance, des guirlandes de fleurs suspendues aux corniches. »* Le prince applaudira aux efforts que les comédiens feront pour lui plaire. La représentation sera suivie d'un grand bal paré auquel le Comte de Provence se rendra vers 11 heures. Voir *Affiches*, 14 juillet 1777 et AMA, AA 55 f° 233.

Mais tous ne font apparemment pas faillite. C'est ce que nous apprenons au travers d'un document où les maire et échevins de Marseille se plaignent de la mauvaise gestion du sieur Donnet, entrepreneur privilégié des spectacles de Marseille en 1778⁶³⁵ :

*« Tous les entrepreneurs de spectacles qui ont précédé le sieur Donnet à Marseille en sont sortis avec des bénéfices considérables. Il serait bien long de les appeler tous par leur nom : tenons-nous en donc à la dame Duplessis, directrice de la troupe qui était à Marseille avant que le sieur Donnet en obtint le privilège exclusif. Après avoir satisfait le public, cette directrice s'est retirée avec une fortune très honnête et quoiqu'elle eut des associés, elle a quitté le théâtre et mène à Marseille dans une honnête aisance une vie très agréable. »*⁶³⁶

Il est intéressant de constater qu'il n'est pas rare de rencontrer des femmes entrepreneurs de spectacles au XVIIIe siècle. Bien souvent, il s'agit de veuves qui reprennent « l'affaire » de leurs maris. Elles ont donc de l'expérience et savent comment diriger une troupe ou une salle.

A Marseille, on les rencontre aussi bien en tant que directrices de la Comédie que de l'Opéra.

On peut citer à titre d'exemple la Delle Destouches cadette, directrice de la Comédie en 1769, 1770, 1771⁶³⁷ (et qui travaille d'ailleurs avec la veuve Duplessis) ou encore la Delle Dujardin directrice de l'Académie royale de musique de Marseille en 1738⁶³⁸.

S'il arrive qu'une entreprise de spectacles puisse générer des bénéfices, en réalité ces réussites sont moins nombreuses que ce que les échevins veulent bien laisser entendre lorsqu'ils citent l'exemple de la veuve Duplessis⁶³⁹. Si certains ont réussi à équilibrer

⁶³⁵ Donnet avait adressé une requête au roi dans laquelle il se plaignait du comportement des maire et échevins vis-à-vis de son spectacle, notamment concernant les entrées gratuites, abusives selon lui. Nous reproduisons ici la réponse des autorités municipales à la requête de Donnet présentée au roi. Voir GG 192

⁶³⁶ GG 192, s. d.

⁶³⁷ AMM, FF 312, Marseille 21 août 1769 ; 25 mai 1770 et 12 août 1771.

⁶³⁸ AMM, FF 313, Marseille 8 mars 1738 et AMM FF 344, Marseille 31 janvier 1738 ; AMM FF 344, Marseille 7, 25 et 28 février 1738 ; et AMM FF 344, Marseille 10, 18 et 28 mars 1738.

⁶³⁹ Si la réussite de la dame Duplessis peut être avérée, nous émettons des doutes concernant le succès de tous les autres entrepreneurs. Il semble qu'en réalité les échevins souhaitent se débarrasser d'un entrepreneur qu'ils qualifient eux-mêmes de cette manière : « Si le privilège qu'a obtenu le sieur Donnet avait été l'apanage d'un comédien faculeux et intelligent et non la ressource d'un liqueuriste ignare, les lieutenants généraux de police n'auraient pas été dans la nécessité de dire et de prouver que lorsque ces sortes d'entrepreneur ne sortent point de leur état (...) il est difficile de réunir plus de vice et d'imperfections que ce directeur en affiche en public » Voir GG 192.

leurs comptes, voire à en retirer quelques modestes bénéfiques, le plus souvent les difficultés financières sont énormes et la banqueroute est inévitable.

Ces faillites sont-elles dues au fait que des particuliers, et surtout des artistes, sont incapables d'assurer une gestion rigoureuse d'une entreprise de spectacles.

Nous allons voir que même lorsque c'est l'Etat lui-même qui gère une telle exploitation, la faillite et la liquidation sont parfois les seules sorties envisageables.

Nous avons vu que les artistes des deux Théâtres marseillais (Théâtre Brutus et Théâtre Républicain) avaient été réunis par un arrêté du représentant du peuple Maignet, en date du 17 floréal an II (6 mai 1794), dans le but de former une seule entreprise régie au frais et pour le compte de la nation.

Beaussier, en raison de ses compétences de gestionnaire, avait été nommé administrateur en chef⁶⁴⁰. Mais celui-ci avait négligé l'affaire des théâtres réunis. Le représentant du peuple Jean Bon Saint André ordonne alors la séparation des deux théâtres, et Beaussier, administrateur en chef des spectacles de Marseille, est prié de rendre compte de son mandat : il doit notamment justifier de l'emploi des sommes qu'il a reçues par anticipation.

Deux commissaires, Faure et Thourame, sont alors nommés par un arrêté de l'administration du district de Marseille. Il leur est adjoint le Citoyen Hugues, chargé des pouvoirs des propriétaires du Théâtre Brutus (Grand-Théâtre), « *pour procéder au paraphement des Livres et Ecritures de l'entreprise attribuée au Citoyen Beaussier par arrêté du Représentant du Peuple Maignet, du 17 floréal dernier, ainsi qu'à la vérification de l'état de la caisse, et opérer la liquidation des intérêts des deux théâtres*⁶⁴¹ ».

Les commissaires nommés (Faure et Thourame) se rendent une première fois chez Beaussier, avec le citoyen Hugues, pour procéder à la liquidation des intérêts des deux Théâtres, le 9 vendémiaire an III (30 septembre 1794). Mais celui-ci n'est pas présent et il reste introuvable : « *le citoyen Beaussier s'est trouvé absent, nous l'avons de suite fait chercher dans divers lieux, où on nous a dit qu'il pourrait être, mais on ne l'a trouvé*

⁶⁴⁰ Pour la direction de cette nouvelle entreprise, on avait adjoint à Beaussier, un artiste dramatique qui avait la signature de l'entreprise. Il s'agissait de M. Ponteuil, qui a connu d'une grande popularité à Marseille.

⁶⁴¹ ADBR (site de Marseille), L 1210, 9 vendémiaire an III (30 septembre 1794)

dans aucun, et après une expectative de deux heures, n'ayant pas paru, et ne pouvant opérer, nous nous sommes retirés, ayant renvoyé notre opérations au matin 11^e du courant »

Se pourrait-il que Beaussier ne veuille pas rendre compte de sa gestion pour le compte de l'Etat ?

Le 11 vendémiaire (2 octobre 1794), les commissaires nommés et le citoyen Hugues se présentent à nouveau chez Beaussier qui cette fois est présent. Il leur présente les livres de comptes. Et après vérification, la caisse accuse un solde créditeur de 12 166 livres 5 sols. Mais il reste à payer les appointements des artistes...

Beaussier refuse de signer le rapport dressé par les commissaires au motif que « *la liquidation distincte et séparée des comptes des deux théâtres* » ordonné par l'arrêté du Représentant du Peuple Jean Bon Saint André est contraire à « *l'état de communion établie par l'arrêté du Représentant du Peuple Maignet, sous la foi duquel les artistes ont vécu*⁶⁴² » lorsque les théâtres étaient réunis. En effet, ainsi que le prescrivait cet arrêté, les artistes ont, pendant cette période de réunion des deux théâtres, tout mis en commun : leurs talents, leurs efforts et les dépenses. Il ne serait donc pas juste de procéder à une liquidation distincte qui pourrait favoriser les uns aux dépens des autres notamment en ce qui concerne le paiement des appointements.

Mais pour l'administration du district de Marseille, les arguments avancés par Beaussier ne tiennent pas. Elle lui répond que pour éviter que l'administration connue par les Théâtres réunis ne soit trop onéreuse pour la nation, il faut procéder à une liquidation distincte et séparée. Et que « *de cette liquidation distincte et séparée il s'ensuit nécessairement la liquidation générale*⁶⁴³ ». Donc le refus de Beaussier de signer le rapport n'est pas fondé.

Il est, par ailleurs, prévu que la liquidation générale de l'administration des Théâtres réunis doit s'opérer de la manière suivante⁶⁴⁴ :

- D'abord un état général des recettes des deux théâtres et des sommes reçues par l'administration des Théâtres réunis

⁶⁴² ADBR (site de Marseille), L 1210, 13 vendémiaire an III (4 octobre 1794)

⁶⁴³ ADBR, L 1210, 14 vendémiaire an III (5 octobre 1794)

⁶⁴⁴ Voir ADBR, L 1210, 14 vendémiaire an III (5 octobre 1794)

- Ensuite un état général des dépenses payées⁶⁴⁵ et de celles qui restent à payer afin que l'on connaisse de manière claire toutes les dettes contractées par cette administration
- Enfin la liquidation des sommes reçues au titre des abonnements⁶⁴⁶ depuis le 1^{er} floréal jusqu'au 9 vendémiaire (20 avril au 29 septembre 1794)

Le 23 vendémiaire an III (14 octobre 1794) Beaussier propose au citoyen Mongendre, agent national du district de Marseille, de recourir à l'arbitrage :

« Comme le meilleur moyen de terminer les contestations est celui de l'arbitrage, l'exposant croit devoir proposer de renvoyer à des arbitres respectivement choisis, l'apurement et liquidation des comptes dont il s'agit, et le jugement des difficultés qui pourraient naître des prétentions des parties. »⁶⁴⁷

Le 26 vendémiaire an III (17 octobre 1794), les entrepreneurs des spectacles du Théâtre Brutus acceptent cette solution et *« déclarent qu'ils acceptent pour expert arbitre, dans la liquidation de l'administration des Théâtres Réunis, le citoyen Thourame, expert nommé par l'administration du district le nommant au besoin pour ce qui les concerne dans ladite liquidation. »⁶⁴⁸*

Après les différents procès engagés⁶⁴⁹, il semble que cette fois la solution soit venue de l'arbitrage.

⁶⁴⁵ Pour consulter le Livre des dépenses générales des Théâtres réunis, le Livre mémorial des abonnements et loges louées à l'année, le Grand Livre pour les Ecritures des Théâtres réunis, voir AMM 77 R 1.

⁶⁴⁶ *« La vérification de l'état des recettes en abonnements depuis le 9 vendémiaire, prouvera que les sommes reçues ne proviennent que des abonnements pour le Théâtre Brutus jusques à la fin de l'année théâtrale ; la liquidation de l'administration des Théâtres Réunis prouvera qu'elle est redevable au Théâtre Brutus d'une partie des sommes en abonnements qu'elle avait reçues par anticipation. »* Il faut donc rendre à César ce qui appartient à César et ne pas faire supporter au Théâtre Brutus et à ses artistes les pertes subies par le Théâtre Républicain. Cela suppose que les artistes du Théâtre Brutus se verront payer leurs appointements en priorité et que s'il reste de l'argent ce sera pour payer le reste des salaires. Est-il besoin de préciser que dès lors des contestations se sont élevées ? Voir ADBR (site de Marseille), L 1210, 14 vendémiaire an III (5 octobre 1794)

⁶⁴⁷ ADBR (site de Marseille), L 1210, 23 vendémiaire an III (14 octobre 1794)

⁶⁴⁸ ADBR, L 1210, 26 vendémiaire an III (17 octobre 1794)

⁶⁴⁹ Dans un courrier de Rippert, directeur des Domaines nationaux, daté du 24 nivôse an III (10 janvier 1795), on apprend qu'il existe encore un procès pendant en appel au tribunal du District, contre le citoyen Ponteuil (administrateur artistique des Théâtres Réunis) et dans lequel la nation est partie puisqu'elle demande des dommages et intérêts. Voir ADBR, L 1210, 24 nivôse an III (10 janvier 1795)

Si l'exploitation d'une entreprise de spectacles se solde presque invariablement par une faillite, nous avons vu que les solutions proposées pour remédier au problème peuvent être de type différents : sursis et mesures d'économies imposées par le Parlement pour tenter de sauver l'entreprise, reprise des dettes de l'entrepreneur en faillite par son successeur ou encore recours à l'arbitrage.

Les faillites sont-elles seulement dues à une mauvaise gestion financière et au fait que les dépenses sont supérieures aux recettes ? Il peut sembler logique et compréhensible qu'un artiste, directeur de spectacles, puisse avoir du mal à s'imposer certaines règles comptables. Mais à y regarder de plus près on peut se demander si l'attitude de certains directeurs de spectacle n'est pas révélatrice d'un autre phénomène... en effet, certaines de ces faillites ne masqueraient-elles pas, en réalité, une pratique qui aurait pour but de permettre à l'entrepreneur, couvert de dettes, de se débarrasser de ses créanciers qui le poursuivent activement ? De nombreux directeurs d'Opéra et de spectacles ont été emprisonnés pour défaut de paiement de leurs dettes : ce fut le cas de Perrin, et ce fut aussi le cas de Gautier... cela lui aurait même inspiré une suite d'orchestres intitulée *Les Prisons*⁶⁵⁰.

La faillite présente en effet un double avantage pour l'entrepreneur :

- Le libérer des créances qu'il a contractées. Généralement, celui qui rachète le privilège abandonné, s'engage à payer les dettes contractées par son prédécesseur.
- Lui permettre de continuer à faire représenter des spectacles, souvent dans une autre ville, mais cette fois-ci non plus en tant qu'entrepreneur détenteur d'un privilège, mais en tant que simple directeur voire gagistes. Ainsi lorsque Pierre Gautier est acculé financièrement, ce sont Salx et Levasseur qui reprennent à leur compte le privilège. Mais Gautier qui ne disparaît pas pour autant du milieu artistique. Il ose même revenir à Marseille en 1693 (entre-temps il avait tenté fortune à Lyon) ; mais cette fois il fait exploiter le spectacle par son frère⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ Cette suite d'orchestre a été publiée à Paris par Ballard en 1707. Cité par Lionel de la LAURENCIE dans son article « Un émule de Lully : Pierre Gautier de Marseille », *Sammelbände der internationalen Musik*, Leipzig, Octobre-décembre, 1911, pp. 39 – 69.

⁶⁵¹ « Comme Pierre Gautier n'a laissé à Marseille, que des créanciers impayés, jugeant peu prudent de reprendre l'exploitation à son nom, il laisse à son frère, Jacques, sculpteur, le titre de directeur de

Pour pouvoir diriger un Opéra ou un Théâtre et pour exploiter une entreprise de spectacles, la réunion de certaines conditions est nécessaire.

Lorsque l'entrepreneur a obtenu l'autorisation de donner des spectacles (que ce soit avec le système des privilèges ou avec le système de la loi 1791 impliquant une déclaration préalable auprès d'une municipalité) et une fois que le financement de départ est assuré, encore faut-il que l'exploitant artistique trouve un lieu où donner des représentations.

l'Académie royale de musique de Marseille. » Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 145 et s.

CHAPITRE 3

LE LIEU DU SPECTACLE ET SON PUBLIC

Il semble que les lieux de représentations suivent les lieux de pouvoir⁶⁵² : ainsi, à l'origine, les spectacles prennent leur essor, dans l'enceinte même des églises. Puis ils passent de la nef aux parvis des cathédrales, gagnent les palais des rois, les châteaux seigneurs, pour finir par s'établir sur les places ou les carrefours des grandes villes et enfin dans les jeux de paumes.

Au XVIII^e siècle⁶⁵³, le lieu du spectacle quitte les jeux de paume et se fixe dans des salles entièrement dédiées à la représentation d'œuvre et conçues pour cela. Dès lors, l'implantation des bâtiments dans la ville devra se faire selon des critères de police et d'urbanisme : prévention des incendies, circulation de l'air, hygiène et sécurité.

La construction, en Provence, et notamment à Marseille, d'un Grand Théâtre dans les dernières années de la monarchie, va donner lieu à des tractations financières et immobilières qui ne sont pas sans rappeler les actuelles procédures s'appliquant aux marchés publics. (Section I)

Alors que les jeux de paume n'avaient qu'une entrée assez étroite, ces nouvelles salles de spectacles, ces nouveaux théâtres prévoient des entrées différentes selon la partie de la salle où accèdent les spectateurs. Désormais, ces entrées différenciées traduiront clairement des choix sociaux et la répartition du public en classes distinctes. Dans ce lieu confiné, sera créée alors l'organisation politique de la société, où chacun joue son rôle :

- Le balcon le plus haut accueille les femmes aux mœurs légères, les soldats, quelques abbés « en contrebande et plus ou moins déguisés⁶⁵⁴ ».
- Les premières loges sont toujours occupées par le niveau le plus distingué : c'est ici que l'on place, en France, le souverain, à la hauteur de la scène. Le public des premières loges est composé d'amateurs éclairés, de gens de culture et de goût.

⁶⁵² CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Librairie Firmin Didot frères, fils et Cie, Paris, 1873, pp. 5-6.s

⁶⁵³ En Provence ce mouvement s'amorce dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il est consacré par la construction du Grand Théâtre de Marseille dans les années 1780.

⁶⁵⁴ ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 228. Sur les salles de spectacles voir les chapitres 6, 9 et 12 de cet ouvrage.

Mais il peut affecter de ne pas suivre le spectacle et ne regarder sur la scène que quelques acteurs.

- Le parterre est, quant à lui, composé de spectateurs actifs et agités qui perturbent ou empêchent la représentation : souvent ils font arrêter une pièce qui leur déplaît et exigent une autre œuvre du répertoire bien qu'elle ne soit pas au programme. Le parterre, par son dictat artistique, représente le centre des décisions.

Avec toute cette agitation et tous ces mouvements, le spectacle n'est plus seulement sur la scène mais aussi et surtout dans la salle qui devient un forum, un lieu d'expression des idées. De là à ce que le théâtre se transforme en assemblée politique, il y a qu'un pas.

Le mouvement ira même plus loin et se fera dans un double sens. En effet, si le théâtre se politise, la vie politique se théâtralise, au point même que le lieu du spectacle va se déplacer : la représentation n'aura plus lieu sur la scène du théâtre, mais le spectacle se jouera désormais dans la rue qui devient le décor de l'action politique. C'est ainsi que la Terreur révolutionnaire se déroulera dans les décors ravagés de la ville de Marseille. L'artiste Joseph Martin Marchand⁶⁵⁵ en sera le témoin. (Section II)

I. L'ÉVOLUTION DES LIEUX DU SPECTACLE ⁶⁵⁶ : TÉMOIN DE L'IMPLANTATION ET DE L'INSTITUTIONNALISATION DE L'ART LYRIQUE ET THÉÂTRAL EN FRANCE

Il y a une évolution symbolique du lieu du spectacle qui témoigne de l'institutionnalisation et de l'implantation de l'art lyrique et dramatique en France : au

⁶⁵⁵ Voir « Joseph Martin Marchand, un amant évolution... », in *Marseille en Révolution*, Exposition, Editions Rivages/Musées de Marseille, Marseille, 1989, pp. 175-190.

⁶⁵⁶ Pour un historique complet sur les lieux de représentation et notamment des théâtres de Paris voir : ROUVIÈRES (de), *Histoire des théâtres et des lieux d'amusemens publics de Paris, précédée de considérations historiques sur l'origine du théâtre, la construction des théâtres, les auteurs et les acteurs dramatiques*, Librairie des étrangers, Paris, ca 1835, 72 p.

Dans l'ouvrage de Bapst, on trouvera une description et une analyse des salles au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, voir BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Hachette, Paris, 1893, 693-32 p.

Et pour une étude plus particulièrement sur les salles aux XVIIe et XVIIIe siècles on peut se reporter à FOURNEL, Victor, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, nouvelle édition revue corrigée et très augmentée, Garnier Frères, Paris, 1878, XII-417 p.

départ théâtres de fortunes, ils deviennent à la fin de l’Ancien régime des édifices imposants.

A. DES PARVIS AUX TRETEAUX ; DES TRETEAUX AUX JEUX DE PAUME : l’apparition de l’obligation de sécurité et d’hygiène pour les salles de spectacles

Nous ne traiterons pas ici des salles parisiennes ni des divers lieux occupés par l’Opéra de Paris ou par la Comédie-Française. D’autres auteurs l’ont déjà fait de manière remarquable⁶⁵⁷.

Nous analyserons plutôt ici, quelles ont été les solutions adoptées dans les grandes villes de Provence (Marseille, Aix, Toulon) pour « trouver » des lieux de représentation.

Comme partout en France, l’origine du théâtre en Provence remonte aux mystères, auxquels ont succédé les farces, sotties et moralités.

Les premiers lieux de représentations sont les églises puis les parvis.

Ainsi, à Toulon, le 13 juin 1563, « *les consuls, en compagnie du juge, du viguier et de divers autres notables* », se sont rendus à l’église des Jacobins pour entendre « *une moralité* » jouée par les moines dominicains, dont le supérieur était l’auteur⁶⁵⁸.

Les grands seigneurs transformaient aussi leurs demeures en théâtres, le temps d’une représentation. Il est fort probable que le roi René, grand amateur de fête, en ait fait jouer devant sa Cour. Il était lui-même poète et aimait s’entourer d’artistes de gens de

⁶⁵⁷ Nous indiquons simplement ici que l’Opéra de Paris a changé plusieurs fois de lieux : il a occupé successivement les salles de la Bouteille (1670- 1672), du Jeu de paume (1672-1673), du Palais-Royal (1673- 1763), des Machines (1764 – 1770), la seconde salle du Palais-Royal (1770- 1781), des Menus-Plaisirs (1780), de la porte Saint-Martin (1781- 1794), de la rue de Richelieu (1794-1820). On peut se reporter utilement à LURINE, Louis (sous la direction de), *Les rues de Paris. Paris ancien et moderne : origines, histoire, monuments, costumes, mœurs, chroniques et traditions*, G. Kugelmann, Paris, 1844, 2 volumes.

Pour les différents lieux occupés par la Comédie-Française, on peut consulter POREL, Paul, MONVAL, Georges, *L’Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second Théâtre français*, Tome I, 1782-1818 ; Tome II, 1818-1853 ; A. Lemerre, Paris, 1876-1882, chapitre 1^{er}.

⁶⁵⁸ AMT, BB 49, f° 178 v°

lettres. Il a d'ailleurs fait représenter au château de Tarascon de pièces de sa composition : *Les Mortifiements de vaine plaisance* et *l'Abus en Cours*⁶⁵⁹.

Puis les représentations vont se donner en plein air, sur des tréteaux ou sur des constructions de fortune. Ainsi, le plus ancien document attestant la représentation d'un mystère à Aix, date du milieu du XVI^e siècle. En 1546, le trésorier de la ville verse 10 florins à un artisan « *pour la construction d'une cabane destinée à la représentation du mystère de Notre-Dame de l'Annonciade lors des jeux de la Fête-Dieu* ⁶⁶⁰ »

Les marchands ambulants d'orviétan, à la fois charlatans et comédiens, divertissent aussi un vaste public en Provence, avec leurs farces jouées en plein air, sur des théâtres de fortune.

A Aix, ils s'installent généralement sur la place des Prêcheurs, au moment des foires et surtout pour la Fête-Dieu. La grande procession organisée à cette occasion attire beaucoup de monde et les farces qu'ils représentent en intermède sont toujours empreintes d'un vif esprit satirique frisant souvent l'indécence, au point qu'en 1584 le Parlement croit devoir intervenir :

« *Sur ce que la veille du jour de la Feste Dieu il se récita quelques farces où il se proféra plusieurs paroles sales et deshonnêtes, et que ceux qui jouent lesdites farces se licencient trop et dénigrent l'honneur d'aucuns, décide que dorénavant sera fait commandement aux consuls de cette ville de ne permettre qu'il se récite aucune farce par la ville qu'elles n'aient été vues dix jours auparavant par deux conseillers à la Cour* ⁶⁶¹ »

A Toulon aussi, un certain Noël Natal avait dressé en 1640 « *un théâtre en la place à l'Huile* » sur lequel il représentait « *des jeux et autres choses lascives* » sous le prétexte de vendre des drogues. Il se vit faire « *défenses* », sous peine de 1000 livres d'amende

⁶⁵⁹ *Petites Annales de Provence*, 29 avril 1894, cité par JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, p. 243.

⁶⁶⁰ AMA, CC 456, f° 17 v°

⁶⁶¹ D'Esmide de Moissac, *Cérémonial du Parlement de Provence*, f° 396, cité par JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, *Op. cit.*, p. 245.

« et d'être chassé de la ville », de monter aucun théâtre, ni jouer « semblable choses escandaleuses durant le temps de carême.⁶⁶² »

Monter un théâtre doit ici être pris dans le sens strict, car au XVIIe les villes de Provence ne possédaient aucun endroit couvert ni clôturé permettant de servir, même momentanément de salles de spectacles. On avait alors souvent recours à des maisons particulières habitées par de grands seigneurs comme ce fut le cas lors de la représentation du deuxième opéra de Gautier (*Le Jugement du Soleil*) à Marseille chez l'intendant Begon.

A Toulon aussi, des représentations sont données chez des particuliers. Ainsi, des documents d'archives attestent d'un spectacle donné dans « *La maçon de Mons de Cougoulin*⁶⁶³ ».

Lorsque Pierre Gautier obtient le premier privilège provincial d'Opéra pour la ville de Marseille par traité du 8 juillet 1684, son premier souci est de trouver une salle.

Le seul lieu disponible qu'il trouve est alors un jeu de paume situé dans le nouvel agrandissement de la ville, en haut de la rue du Pavillon. En cela Gautier suit les traces du grand Lully qui lui-même, avait loué pour l'Opéra, en 1672, le jeu de paume de Béquet, rue Vaugirard à Paris⁶⁶⁴.

Le jeu de paume trouvé par Gautier appartenait au marchand de savon Jean Fouquier, et avait été tenu jusque-là par le maître paumier Honoré Manuel⁶⁶⁵.

Le bâtiment d'une superficie de 500 m² était constitué d'une grande salle rectangulaire aux dimensions réglementaires (28 m de longueur, 9,5 de largeur, 7 m de haut) entourée d'une galerie sur ses côtés. Après un réaménagement avec scène, parterre et loges qui durèrent trois mois, de septembre 1684 à janvier 1685, la grande soirée d'ouverture eut lieu le 28 janvier avec le premier opéra, paroles et musique de Pierre Gautier, *Le triomphe de la Paix*, tragédie lyrique en trois actes précédés d'un prologue, de style tout à fait lulliste.

⁶⁶² AMT, FF 685. Voir aussi PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, pp. 5-101.

⁶⁶³ AMT, BB 61, f° 435 et CC 605 pièce n° 409.

⁶⁶⁴ Dès 1673, l'Opéra ira s'installer au Palais-Royal.

⁶⁶⁵ ADBR 393 E 96, f° 732 v° Maître TRICON

Le jeu de paume de la rue du Pavillon abrite alternativement la troupe lyrique ou des troupes de comédie lorsque l'opéra de Marseille est en tournée en Provence.

Dès lors ce lieu, rapidement transformé en salle de spectacle, accueille tous les genres : opéra, comédie, danseurs de cordes etc.

Mais en 1692, un incendie ravage les appartements attenants au jeu de paume, rendant la salle de spectacle et ses abords impropres à toute représentation. Ce lieu va dès lors connaître une destination toute différente puisque qu'il est loué le 10 novembre 1692 à un marchand de bois pour lui servir d'entrepôt. Et Marseille se retrouve sans théâtre.

En 1693, Jacques Gautier⁶⁶⁶, qui est désormais directeur de l'Opéra de Marseille, cherche un terrain propice à l'édification d'une nouvelle salle. Le 29 janvier 1693⁶⁶⁷, il loue un terrain de 300 cannes carrées soit 1200 m², situé au sud du petit jeu de mail et en bordure de la Canebière (là où se termine la rue Saint-Ferréol). L'année 1693 est entièrement consacrée à l'édification du nouveau théâtre. Pour un montant de 8 823 livres (gros œuvre, maçonnerie et boisage), Jacques Gautier, entrepreneur très avisé, fait construire une vraie salle de spectacles dont l'intérieur est en bois (la sonorité devait y être excellente), comportant une grande scène, un parterre, un amphithéâtre entouré de loges, et un paradis, le tout pouvant contenir au moins 1000 spectateurs. Le bâtiment fait 36 m de long et 15 m 30 de hauteur sur la Canebière ; 15 m 50 environ sur le petit jeu de mail où se trouve l'entrée du théâtre, soit environ 552 m².

Inaugurée au début de l'année 1694, la salle connaît ses plus belles heures de gloire lorsqu'elle accueille en mars 1701 les ducs de Bourgogne et de Berry, petit-fils de Louis XIV⁶⁶⁸. D'ailleurs, pour la circonstance, la salle a été remise à neuf grâce à une subvention de 3000 livres accordées par les échevins⁶⁶⁹.

⁶⁶⁶ Nous avons vu que Jacques était le frère de Pierre Gautier, le premier titulaire du privilège de l'Opéra de Marseille. Mais Salx avait récupéré le privilège de l'Opéra et les frères Gautier, après une parenthèse à Lyon, étaient revenus tenter fortune à Marseille. Pierre y ayant laissé beaucoup de créanciers, avait pris la précaution de faire nommer son frère « Directeur de l'Académie Royale de Musique de Marseille » à sa place.

⁶⁶⁷ ADBR, 363 E 206 f° 225-227, Maître BOYER.

⁶⁶⁸ Voir DUCHE DE VANCY, *Lettres inédites*, LXII. Au cours de trois soirées de gala, la haute société locale et les jeunes princes applaudissent la brillante troupe dirigée par Jean-Pierre Leguay où rivalisent Parisiens et artistes locaux. Le 7 mai 1701 au soir, *Isis* de Lully est si magnifiquement représenté que les jeunes princes demandent à le réentendre le 9. Le lendemain, on leur donne à *Armide*, de Lully également. Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, « Note sur les trois premières salles d'opéra et de comédie à Marseille », *Provence Historique*, Tome XI, fascicule 160, avril-mai-juin 1990, p. 150.

⁶⁶⁹ AMM, AA 78, f° 12.

Mais voilà qu'en juillet 1702, c'est à nouveau un incendie qui ravage la belle salle. Elle n'est pas utilisable, mais le directeur (Leguay) doit assumer les frais de réparation pour la remettre en état ainsi que le prévoyait son bail de location. Comme il n'en a pas les moyens, on lui retient les splendides décorations faites, l'année d'avant⁶⁷⁰.

Avec de grandes périodes vides, la salle continue cependant à héberger des troupes diverses offrant aux marseillais un répertoire varié : tantôt la comédie italienne (Pascariel en décembre 1702), les « trois genres », opéra, tragédie, comédie (troupe Primault-Dumont, et Leguay en janvier 1704), et surtout l'opéra dont les marseillais ne veulent pas être privés trop longtemps (troupe Ranc au début de 1706).

Mais hélas, en octobre ou novembre 1707, la belle salle de la Canebière est une nouvelle fois en proie aux flammes. Cette fois-ci, elle s'écroule complètement et les propriétaires décident de démolir tout ce qui reste et d'édifier de nouvelles bâtisses à la place, « *attendu la cheute de ladite salle de l'opéra et la démolition des dites maisons* ⁶⁷¹ ».

Marseille est à nouveau sans théâtre !

Alors on retourne au vieux jeu de paume de la rue Pavillon qui avait été transformé depuis dix-sept ans en entrepôt de bois et dont on peut imaginer l'état...

Mais cela ne décourage pas les avignonnais Nicolas et Alexandre Ranc, détenteurs du privilège d'Opéra pour Marseille, la Provence, Nîmes et Montpellier depuis le 1^{er} octobre 1706. Ils passent l'hiver dans cette salle, « retâpée » à la hâte en six jours⁶⁷², et dont l'insécurité, la vétusté, et l'inconfort en font un danger permanent pour les artistes et le public.

En 1708, Nicolas Ranc fait « raccommoder » le théâtre « *en sorte qu'il ne pleuve pas et qu'il soit hors de danger* ⁶⁷³ ».

Il devient de plus en plus nécessaire de construire une véritable salle de spectacles. Mais la vie théâtrale à Marseille continuera avec des travaux et des « rafistolages » du vieux jeu de paume jusqu'en 1733.

⁶⁷⁰ ADBR, 360 E 120, f° 587, Maître CUZIN.

⁶⁷¹ ADBR, 360 E 126, f° 26- 28, Maître CUZIN. A la place on reconstruit des magasins et sept maisons.

⁶⁷² Voir ADBR, 363 E 235 f° 1522 et 1538, Maître BOYER.

⁶⁷³ ADBR, 363 E 237 f° 980 v° Maître BOYER.

A Aix aussi le jeu de paume sert aux spectacles. Ainsi, le 11 novembre 1719, par convention privée, des comédiens en société louent le jeu de paume où ont lieu toutes les représentations théâtrales moyennant la somme de 205 livres par mois. Mais il semble que le local ne soit pas encore aménagé en théâtre puisque les comédiens sont obligés de louer des banquettes et des lustres à des particuliers pour accueillir le public⁶⁷⁴. Le 5 février 1720, l'un des membres de la troupe, le comédien Claude Gabriel Dutremblay Dulac, achète le jeu de paume à Thérèse de Morthe, veuve d'Antoine Delourme, au prix de 8720 livres plus 300 livres de pots-de-vin et il fait aménager l'intérieur de la salle en théâtre⁶⁷⁵. Mais en 1720 arrive la peste : l'épidémie se répand surtout à partir d'octobre, fauchant jusqu'en janvier plus de 1000 personnes par mois. Le fléau reculera ensuite de février à mai et disparaîtra en janvier. Inutile de dire que cela a porté un coup terrible à l'activité théâtrale.

Durant la première moitié du XVIII^e siècle ce sont les jeux de paume qui servent de théâtre en Provence. Ces salles, dont on a changé la destination première, sont rapidement réaménagées, remises en état, voire en partie reconstruites pour en faire des lieux de représentations capables d'accueillir tous les genres de divertissements.

Finalement les jeux de paume apparaissent un peu comme les « ancêtres » de nos salles polyvalentes : leur configuration les a rendus aptes à accueillir différents types de manifestations comme des spectacles de genres différents, mais aussi des réunions politiques (comme nous le verrons plus loin) voire des événements historiques marquants comme le célèbre « serment du jeu de paume ».

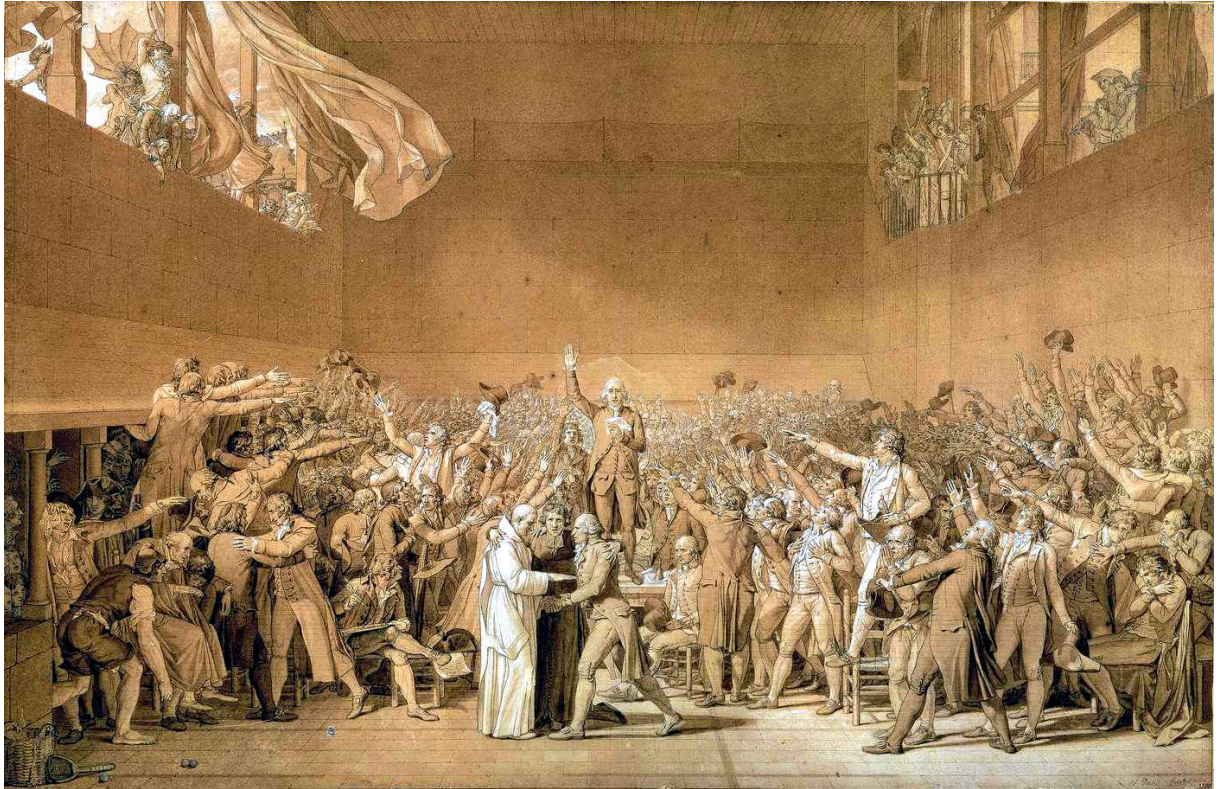
Il ne faut donc pas sous-estimer le caractère profondément symbolique de ces premières salles qui ont pu être utilisées pour la représentation de spectacles mais qui ont aussi été le théâtre d'événements politiques décisifs.

D'ailleurs le politique sait se mettre en scène et nous verrons que pendant la Révolution, les salles de spectacles seront utilisées pour des fins artistiques mais aussi politiques. Ce phénomène sera tel qu'il se produira même une inversion : le théâtre se transformera en

⁶⁷⁴ Voir JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, Aix en Provence, 1991, p. 275.

⁶⁷⁵ ADBR, 305 E 145 f° 35 v°

une assemblée politique tandis que la rue sera la nouvelle scène où se jouera la Révolution et où se produiront les événements politiques (voir section II).



Jacques-Louis David, *Serment du jeu de Paume*, 20 juin 1789 (*Esquisse*)⁶⁷⁶

Dans un premier temps, les jeux de paumes ont donc été des lieux polyvalents qui ont avantageusement pallié le manque de salles de spectacles en Provence. Mais très vite ils ont révélé leurs limites : des travaux sont nécessaires pour les adapter aux contraintes techniques inhérentes à la représentation d'opéra (décors, machines etc.)

Par ailleurs, il faut aussi veiller à la sécurité et au bien être du public qui se rend dans ce lieu pour son divertissement. Vont alors apparaître des obligations concernant la sécurité, l'hygiène et la prévention des incendies.

⁶⁷⁶ Le 28 septembre, Barrère présente devant l'Assemblée nationale, un projet de décret tendant à ce que le tableau commencé par David et représentant le serment prêté à Versailles au Jeu de Paume, sera fait aux frais du Trésor public et placé dans le lieu destiné aux séances de l'Assemblée. Pour consulter le projet de décret, le débat qu'il suscite et son adoption avec amendement voir MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. XXXI, p. 438.

Puisque les jeux de paume sont rapidement mis en état et « bricolés » pour accueillir dans les plus brefs délais des spectacles, les autorités municipales vont se soucier des conditions matérielles dans lesquelles le public va être reçu: des experts sont donc envoyés sur place pour visiter les salles et pour indiquer sur leurs procès verbaux si tout est conforme ou si des travaux sont nécessaires pour éliminer tout risque et tout danger.

Dès 1725 on trouve des documents d'archives qui attestent de la préoccupation des échevins marseillais en matière de sécurité des salles de spectacles. Ainsi, dans un extrait des registres de la lieutenance générale de police, datée du 16 octobre 1725, on peut lire :

« Sur ce qui nous a été représenté par le procureur du roy, qu'en conséquence de l'enregistrement fait en notre greffe du privilège de l'opéra, le commissaire de police par nous commis pour faire visiter en sa présence par les maçons et charpentiers, la salle à ce destinée, nous ayant fait rapport que tout y est en bon état et en parfaite sûreté (...) ⁶⁷⁷ »

En 1728, des comédiens s'installent dans le jeu de paume situé rue Thubaneau à Marseille. Ils y font les quelques travaux indispensables qui permettent de transformer le lieu en salle de spectacle. Mais avant que les artistes puissent y donner leurs représentations, il faut que le local soit « *préalablement vu et visité par* » un géomètre et un commissaire de police, « *pour rapporter si le tout y est en sûreté, et ce qui pourrait être nécessaire pour obvier aux périls imminents* ⁶⁷⁸ ».

Ainsi, le 9 juin 1728, « *en exécution de l'ordonnance de la chambre de police rendue le huitième du courant pour la visite du jeu de paume dans laquelle les comédiens ont établi leur théâtre* », le commissaire de police s'est rendu à la rue Thubaneau, « *accompagné du sieur Pierre Garnier, géomètre de la communauté de cette ville. Lequel, aurait visité le théâtre, loges et amphithéâtre que les comédiens ont fait dresser au jeu de paume, et après avoir fait rétablir quelques pieds droits des loges et fortifié davantage les traverses qui en soutiennent le plancher, ce qui aurait été fait en notre présence, il nous aurait déclaré le reste de la charpente en bon état et fait selon les*

⁶⁷⁷ AMM, FF 182, le 16 octobre 1725, f° 428 et FF 187, f° 53 et FF 211, 16 octobre 1725.

⁶⁷⁸ AMM, FF 211, Marseille, 16 juin 1728.

règles de l'art. En foy de quoy nous avons dressé le présent verbal que nous avons signé, avec le sieur Garnier, qui s'est taxé pour ses peines et soins cinq livres.⁶⁷⁹ »

Par ailleurs, il est enjoint aux comédiens « *d'avoir, derrière le théâtre et autre endroits convenables, des cuves ou tonneaux remplis d'eau pour oublier aux accidents du feu⁶⁸⁰ »*

Le feu est en effet une des principales craintes : les éclairages à l'huile ou à la bougie favorisent le départ d'incendies. Il faut donc prévoir des « réserves » d'eau à proximité mais aussi des issues suffisantes et bien placées permettant au public d'évacuer la salle en quelques minutes.

Cette nécessité de mettre aux normes de sécurité et d'hygiène des salles existantes va provoquer une sorte de « jeu des chaises musicales » et notamment dans la Capitale (voir les lieux successifs occupés par l'Opéra de Paris notamment).

Ainsi, le déménagement d'une salle à une autre pourra se faire :

- Pour des raisons logistiques : nécessité de faire des travaux, besoin d'un endroit plus grand, d'un meilleur emplacement etc. Mais le changement de lieu peut aussi se faire,
- Pour des raisons de rivalités et de divergences d'opinions politiques :

Ainsi, à Paris la Montansier dirige une troupe de théâtre qui occupe une salle édifée sur l'emplacement de l'hôtel de Louvois, vis-à-vis de la Bibliothèque nationale.

L'architecte Louis avait réalisé une merveille : le luxe dont témoignent les moindres détails, l'immensité du foyer, les quatre escaliers monumentaux, la magnifique coupole peinte par le maître Robin et les aménagements utiles (foyer pour les danseurs, loges pour les acteurs, scènes de répétition, magasin d'habits, décors) tout avait été prévu pour réunir sous le même toit les divergences genres de l'art dramatique. Aussi l'endroit serait-il parfait pour l'Opéra républicain, cher au cœur du comité de Salut public, mais qui végète au plus lointain des quartiers, dans une salle en bois, infecte, menaçant ruine. Qu'à cela ne tienne, il suffit de faire libérer la belle salle occupée par la Montansier et sa troupe afin que l'Opéra puisse s'y installer, sans rien changer puisque tout ce qui est

⁶⁷⁹ AMM, FF 211, Marseille, 9 juin 1728.

⁶⁸⁰ AMM, FF 211, Marseille, 16 juin 1728.

nécessaire et même plus, s'y trouve déjà.

Pour faire partir la Montansier la stratégie est simple : la faire emprisonner.

Dès lors on s'occupe de l'affaire : cela commence avec un article d'Hébert dans le Père Duchesne le 24 brumaire an II (14 novembre 1793). Puis, à la commune de Paris, Chaumette monte à la tribune. Il réclame la fermeture du théâtre en question et invoque pour cela les normes de sécurité :

« Je dénonce la citoyenne Montansier comme ayant fait bâtir sa salle de spectacles, rue de la Loi, pour mettre le feu à la Bibliothèque nationale ; l'argent de l'Anglais a beaucoup contribué à la construction de cet édifice et la ci-devant reine y a fourni 50 000 écus. Je demande donc que ce spectacle soit fermé, à cause des dangers qui pourraient en résulter, si le feu y prenait. ⁶⁸¹ »

La motion est adoptée mais Hébert va plus loin réclamant son arrestation. Le 25 brumaire an II (25 novembre 1793), la Montansier est arrêtée et incarcérée⁶⁸².

Le comité de Salut public décide, par arrêté du 27 germinal (16 avril 1794), la confiscation du théâtre National de la rue de la Loi occupé par la troupe Montansier. Les artistes ont seulement trois jours pour vider les lieux et laisser la place à l'Opéra⁶⁸³.

B. LA RENOVATION, LA RE-DESTINATION OU LA CONSTRUCTION DE SALLE DE SPECTACLES EN PROVENCE AU XVIII^e SIECLE : Le théâtre au centre du projet d'urbanisme de la ville, et la consolidation des normes d'hygiène et de sécurité

Sous le règne de Louis XV, une véritable politique de construction de salles voit le jour. La transformation à la va vite de jeux de paume en salles de spectacles pose de réels problèmes de sécurité (incendies, issue de secours unique ou encombrée, manque d'aération etc.) et d'inconfort pour les spectateurs. Aussi est-il temps de bâtir de

⁶⁸¹ Cité par HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 239.

⁶⁸² *Journal des spectacles*, n° 138.

⁶⁸³ La troupe émigre alors à l'ex-théâtre Français mis à leur disposition sous le nom de théâtre de l'Égalité. Voir Arch. Nat., F¹⁷ 1303 ; D XXXVIII 3 ; AF II 67. Cité par HERISSAY, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, Op. cit., p. 243.

véritables salles de spectacles avec les normes de sécurité et d'hygiène suffisantes et dotées aussi de toutes les machineries qui rendent le spectacle encore plus attrayant.

L'édification d'un théâtre devient alors un vrai projet d'urbanisme qui s'inscrit au cœur de la ville : il faut trouver un terrain, dessiner des plans, les faire approuver par les autorités municipales et par l'intendant ou le Parlement de Provence.

Mais qui va construire ces salles ? Sont-elles à la charge des entrepreneurs de spectacles qui veulent exploiter le théâtre ou est-ce à la ville d'y participer ?

La règle n'est pas unique et plusieurs cas peuvent se présenter, notamment en Provence :

- Particuliers acceptant de construire à leurs propres frais sur un terrain leur appartenant ou appartenant à la ville en échange du privilège des spectacles (c'est le cas à Toulon)
- Villes chargées (voire contraintes) par le gouverneur d'édifier un théâtre (c'est le cas à Aix)
- Personnes privées passant un contrat avec la municipalité pour louer un terrain appartenant à la ville dans le but d'y construire une salle de spectacles mais avec une clause restrictive prévoyant la démolition du bâtiment si les échevins décident de re-définir le terrain à sa fonction première c'est-à-dire en faire une place royale (c'est le cas à Marseille).

En Provence, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, des particuliers se présentent aux autorités municipales et proposent de construire, à leurs frais, des salles de spectacles. Mais en échange elles veulent obtenir le privilège exclusif de l'exploitation.

Ainsi, à Toulon, en 1765, « *un habitant qui désirait garder l'incognito jusqu'à la décision du conseil municipal* », offre de construire à ses frais, une salle de spectacle, sur un terrain lui appartenant à la seule condition d'obtenir le privilège exclusif de l'exploitation théâtrale. On imagine bien les frais que représente une telle entreprise, et une telle exigence peut paraître tout à fait légitime car elle permettait de récupérer la mise de fond engagée dans la construction d'une salle de spectacles. Par ailleurs cela représente un avantage considérable pour la ville qui n'a ni terrain à fournir, ni salle.

Tout repose entièrement sur l'initiative d'un particulier. Le 23 juin 1765⁶⁸⁴, la ville émet un avis favorable qui est confirmé par l'arrêt approubatif du Parlement de Provence du 28 juin 1765⁶⁸⁵. A présent l'on connaît le nom de l'auteur du projet : il s'agit de Nicolas Boullet, orfèvre à Toulon.

L'édification de la salle de spectacle impliquait l'achat « *d'une maison tombant en ruines, attenante au terrain proposé* », et appartenant à une demoiselle Fauchier⁶⁸⁶.

La construction du nouvel édifice fut confiée au maître maçon Aguillon. Mais Nicolas Boullet ne profita pas longtemps de son privilège, et il ne vit même pas l'achèvement de son projet, puisqu'il mourut le 19 novembre 1706⁶⁸⁷. Il est probable que c'est à ce moment qu'il se forma, pour terminer l'édifice, une société par actions, dont le nombre (34) nous est précisé par un document postérieur⁶⁸⁸.

A Aix aussi, on souhaite un véritable théâtre et non plus un simple hangar couvert comme l'était jadis le jeu de paume. Mais ici les choses se passent différemment et la construction d'une salle ne provient pas d'une proposition spontanée d'un particulier mais elle est imposée par le gouverneur. Ainsi, lorsque l'occasion d'édifier un vrai théâtre à Aix se présente en 1756, le marquis de la Barben, consul de la ville et architecte amateur, est chargé par la municipalité de traiter avec le nouveau propriétaire de la salle, Claude Michel, pour l'obliger à exécuter le plan d'un théâtre qu'il a lui-même dessiné⁶⁸⁹.

Mais, comme les choses traînent, le duc de Villars, gouverneur de Provence, exprime son désir de voir construire la salle aux frais de la ville. Devant la réticence des consuls, il se propose même « *de l'y obliger par les ordres du Roi*⁶⁹⁰ ». Cette réaction du gouverneur n'a rien de surprenant. Elle est même tout à fait conforme à ce qui se pratique à l'époque : en effet, l'édification d'un théâtre, loin d'être toujours souhaité par les villes, leur était parfois imposée plus ou moins ouvertement par les représentants du

⁶⁸⁴ AMT, FF 685.

⁶⁸⁵ AMT, FF 685, 28 juin 1765.

⁶⁸⁶ AMT, FF 685.

⁶⁸⁷ AMT, état civil, GG 230, Nicolas Boullet, fils de feu Nicolas et de Marie-Thérèse Cassis, âgé de 44 ans.

⁶⁸⁸ AMT, M 45.

⁶⁸⁹ Voir JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, p. 287.

⁶⁹⁰ Bibliothèque Méjanès, manuscrit n° 842, cité par JEANSELME, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, *Op. cit.*, p. 288.

pouvoir central qui invoquaient généralement deux arguments pour prouver l'utilité d'une telle entreprise :

- l'aspect éducatif des spectacles et surtout
- le rôle important qu'ils jouent au niveau du maintien de l'ordre public, car ils combattent l'oisiveté et le désœuvrement, générateurs de graves maux. Ils détournent ainsi les jeunes du jeu et d'autres amusements plus dangereux⁶⁹¹.

Pour répondre aux désirs du gouverneur, les consuls proposent alors à des particuliers de se charger de la reconstruction du théâtre, offrant de contribuer à la dépense en donnant 1500 livres pour l'achat de l'emplacement⁶⁹².

Grâce à « *des promesses les plus flatteuses de gratifications, de protection et de soutien dans tous les temps et dans toutes les occasions* », les consuls de la ville arrivent à convaincre Claude Routier, sculpteur, à prendre l'entreprise théâtrale pour son propre compte.

Par acte du 16 novembre 1756⁶⁹³ reçu par Me Bouteille, notaire, Routier et d'autres⁶⁹⁴ achètent chacun, pour 3000 livres, un quart de la salle de spectacle à son propriétaire Claude Michel.

Le 1^{er} décembre 1756, le Parlement de Provence enregistre et homologue la convention⁶⁹⁵ conclue entre les copropriétaires de la salle afin qu'elle soit exécutée selon sa forme et teneur. Il est interdit à toute personne de donner des représentations ailleurs que dans cette salle sous peine de 300 livres d'amende, accordant ainsi au propriétaire un véritable monopole⁶⁹⁶.

A Marseille, en 1733, bien que le vieux jeu de paume de la rue Pavillon soit toujours en fonctionnement (il est pourtant vétuste), Mathieu Gay, maître maçon de la ville comprend tout l'intérêt qu'il y aurait à faire enfin bâtir une belle salle de spectacles.

⁶⁹¹ Voir FUCHS, Max, *La vie théâtrale en province au XVIII^{ème} siècle. Les salles, la police des spectacles*, Librairie E. Droz, Paris, tome I, pp. 43-49.

⁶⁹² AMA, BB 110, f° 218, 9 septembre 1756.

⁶⁹³ ADBR, 309 E 1434 f° 819.

⁶⁹⁴ Il y a 4 parts : une pour Routier, une pour les frères Louis, Jean-Marc et Jean Joseph Moutte, maîtres maçons ; une pour les frères Christophe et Joseph Boyer, maîtres serrurier et tailleur de pierre ; et enfin une pour François Borniel, maître maçon.

⁶⁹⁵ Pour connaître les conditions de la vente ainsi que la teneur de la convention passée entre les copropriétaires, se reporter à JEANSELME, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence, Op. cit.*, p. 290-292.

⁶⁹⁶ ADBR (site d'Aix), B 5347 f° 739.

Pour ce faire, il propose aux échevins de prendre en location un grand terrain dont Marseille est propriétaire, et qui est situé rue de Vacon. En fait, ce terrain est destiné à l'édification d'une place royale mais les échevins la jugent trop coûteuse à réaliser pour l'instant. Aussi, après avoir soumis la proposition de Gay à l'intendant de Provence Lebret⁶⁹⁷, les échevins, réunis en séance plénière le 31 mars 1733⁶⁹⁸, acceptent à l'unanimité la proposition faite par le maître maçon, moyennant un bail de location⁶⁹⁹ de neuf ans à compter de Saint-Michel 1733, et un loyer annuel de 900 livres. Les autorités municipales ajoutent toutefois une clause restrictive que Gay accepte : si en cours de bail, le conseil de ville décidait l'édification de la place royale, la salle de théâtre serait immédiatement démolie, et ce, sans dommages-intérêts. Mathieu Gay, qui est un entrepreneur avisé, sait pertinemment que les marseillais ont davantage besoin d'une salle de spectacles que d'une place royale. Il ne craint donc nullement de perdre son argent dans cette opération. Et l'avenir lui donnera raison.

En attendant les travaux avancent rapidement : la salle est un édifice rectangulaire d'environ 41 m de long sur 19 m de large, dont la surface au sol de 757 m² est complétée par des dépendances couvrant 452 m². Elle s'ouvre au nord, sur la rue Vacon, par un portique décoré d'un ordre dorique, flanqué de part et d'autre de deux bureaux de distribution de billets au-dessus desquelles se trouvent des appartements locatifs. À l'intérieur, la salle, haute de 10 m, comporte une scène à trappes et à machine, un emplacement d'orchestre à trois rangées de sièges, un parterre en plan incliné vers l'orchestre ou peuvent tenir au moins 500 personnes ; tout autour un amphithéâtre à neuf francs au-dessus duquel ils s'étagent deux rangées concentriques de 19 loges chacune, et, enfin, le paradis composé de six rangées de sièges et gradins en bois également concentriques⁷⁰⁰.

Lorsque la nouvelle et magnifique salle de la rue Vacon ouvre ses portes, l'ancienne salle du jeu de paume est toujours en service... Marseille a alors avoir deux salles de spectacles qui se font une concurrence acharnée au point de décourager, et de faire fuir même, les troupes de passage⁷⁰¹. Nous avons vu plus haut (chapitre 2) que les

⁶⁹⁷ Réponse favorable de l'intendant Lebret, voir AMM, GG 195, Aix, 26 mars 1733.

⁶⁹⁸ Voir AMM, BB 226, 31 mars 1733.

⁶⁹⁹ Le bail est signé à l'Hôtel de ville. Voir AMM, BB 169, f° 21 v°

⁷⁰⁰ AMM, GG 198, 24 avril 1773.

⁷⁰¹ Nous avons vu plus haut (chapitre 2) que les entrepreneurs des deux salles ont même tenté de former un « trust théâtral ». Mais le contrat avait été conclu sur des bases immorales et les autorités locales y avaient mis un terme.

entrepreneurs des deux salles (Capussy et Béranger) avaient tenté de former un « trust théâtral » pour régler le problème. Mais il s'agissait surtout de tenir financièrement les troupes à leur merci. Lorsque Béranger (directeur de la nouvelle salle Vacon) comprend son erreur et qu'il souhaite mettre fin à cette association dont l'objet est immoral, il fait appel aux autorités locales pour y mettre un terme. Mais malgré l'appui des échevins et les interventions répétées du Maréchal de Villars, Capussy résiste et trouve toutes sortes de parades juridiques. Les normes d'hygiène et de sécurité vont peut être alors apporter la solution au problème. En effet, Capussy occupe l'ancienne salle située rue du Pavillon. Celle-ci est vétuste et doucement mais sûrement, les échevins vont prouver qu'elle est impropre au spectacle.

Le 31 juillet 1737, les échevins ordonnent que « *par le sieur Garavaque cadet et Antoine Reymonet, experts par nous pris est nommés d'office, il sera procédé à la visite de l'ancienne salle de l'opéra, lesquels en déclareront l'état où elle se trouve de même que celui de la charpente et des boisages qui y sont et si le tout peut subsister avec sûreté et sans aucune sorte de risque pour le public lorsqu'il y aura foule et concours dans ladite salle, ou s'il y a risque et péril imminent (...) et feront en outre toutes les observations* ⁷⁰² »

Le 2 avril 1739⁷⁰³, un ordre du roi ordonne la fermeture définitive de l'ancienne salle de spectacle située dans la rue du Pavillon. Ou désormais, la vieille bâtisse ne représente plus qu'un manque à gagner pour sa propriétaire, la dame de Majastre. Aussi la fait-elle démolir, peu après, en même temps que les maisons avoisinantes. Sur son emplacement se construiront des immeubles neufs⁷⁰⁴.

Mais en 1739, il reste à Marseille une très belle salle de spectacles, celle de la rue Vacon.

Pendant près de cinquante ans, cette salle passe pour être l'une des plus belles de France. Ce n'est que vers 1770 que l'on commencera à lui trouver de multiples et réels défauts : un accès difficile, une seule issue donnant sur l'étroite rue Vacon (dont la porte s'ouvre en dedans !), deux corridors extrêmement étroits ne permettant qu'une sortie très lente du public, pas d'aération intérieure ce qui engendre une atmosphère

⁷⁰² AMM, FF 343, Marseille 30 juillet 1737 et FF 213, 31 juillet 1737.

⁷⁰³ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 118.

⁷⁰⁴ AMM, DD 109, Voierie urbaine, dossier Castellane-Majastre 1742.

étouffante, et enfin le réservoir d'eau en cas d'incendie « *est au plus bas fond de l'édifice et la pompe et ses accessoires qu'on devrait tenir toujours prêts en cas de malheur paraissent tout à fait oubliés*⁷⁰⁵ ».

Il faudra attendre la grande émeute qui a lieu en décembre 1772, tragiquement terminée par le meurtre au parterre du jeune Remuzat, pour que l'opinion publique s'alarme et ressente le besoin d'une salle plus moderne. Ce n'est qu'en juillet 1773 que sera enfin percé au plafond de la salle un soupirail d'aération pour en corriger l'épouvantable odeur, et en 1779 un

« parquet » de places assises remplacera une partie du parterre où pouvaient s'entasser debout 500 personnes⁷⁰⁶.

De temps en temps, des vœux se manifestent à Marseille pour la construction d'un nouveau théâtre. Celui de la rue Vacon ne satisfait pas, en effet, à toutes les conditions du goût moderne et à toutes les exigences de l'art pour la commodité des spectateurs et pour la sûreté publique. Les bâtiments de la rue Vacon vieillissent et ils ne sont apparemment pas entretenus avec toute la diligence voulue⁷⁰⁷.

Le besoin de la construction d'un bâtiment neuf, d'un véritable théâtre, digne de ce nom, avec tous les aménagements que cela suppose (décors, machines, places etc.) se fait donc réellement sentir.

En 1773 des polémiques commencent à s'élever : certains proposent alors de construire une véritable salle, entièrement dédiée aux spectacles. Ainsi, le sieur Donnet, entrepreneur de spectacles, fait remarquer que la salle actuelle de représentation « *ne présentait point au public la sûreté et les commodités convenables ; elle était défectueuse à tous égards, soit par ses avenues, soit parce qu'elle n'a qu'une seule issue, soit par la mauvaise forme de sa construction intérieure, soit par la vétusté de tout ce qui la compose et des machines nécessaires à faire mouvoir les décorations, soit enfin par le manque de foyers, de magasins, etc.*⁷⁰⁸ »

⁷⁰⁵ AMM, GG 198, rapport d'expertise du 10 juillet 1780.

⁷⁰⁶ Voir FUCHS, Max, « Le Théâtre de Marseille au XVIIIe siècle d'après les documents des Archives Nationales », *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, Tome III, 1924, pp. 180-202

⁷⁰⁷ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, p. 339.

⁷⁰⁸ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 118. Cette pièce est un précieux rapport contenant un agrégé de l'histoire du théâtre de Marseille jusqu'en 1783.

Donnet propose de bâtir sur la Place de la Tour un théâtre qui reviendrait à la ville au bout de quatre-vingt quatre ans⁷⁰⁹.

Le prince de Marsan, gouverneur de Provence, soutient le projet Donnet qu'il porte devant le conseil municipal le 30 avril 1713. Mais sur les six commissaires désignés, trois acceptent le projet, trois autres le rejettent déclarant que la Place de la Tour « *était trop précieuse et bien plus utile et plus nécessaire au public qu'une salle de spectacle*⁷¹⁰ ».

Les six commissaires désignés n'arrivent à se mettre d'accord que sur un point : la salle actuelle n'est plus acceptable, et il faut donc y faire des travaux : « *ouvrir un soupirail au milieu du plan du parterre* » et ouvrir aussi deux dégagements (sorties de secours) un sur la rue d'Aubagne et l'autre sur la rue de Rome.

Le 24 juillet 1773, le Conseil municipal met le propriétaire en demeure de faire les travaux

« *d'ici aux fêtes de Pâques prochaines* », soit dans un délai de huit mois environ. Ces travaux furent entrepris aussitôt mais en partie seulement car matériellement ils représentaient un travail et des frais énormes et sans compter l'obligation faite de créer des dégagements supplémentaires (sortie de secours) ce qui était à peu près irréalisable. Ne s'agissait-il pas finalement, d'une manœuvre dilatoire utilisée pour éviter de répondre à la véritable question : celle de la construction d'une salle entièrement dédiée au spectacle.

Trois années plus tard, le 31 août 1776, une *Note sur les raisons qui demandent l'établissement d'une nouvelle salle de comédie à Marseille*⁷¹¹, signale que l'unique porte de la salle de spectacle de la rue Vacon s'ouvre en dedans ! Le document indique par ailleurs qu'

« *on n'y a vu depuis peu les scènes les plus cruelles, des citoyens massacrés faute d'avoir pu sortir*⁷¹² ». Réalité ou arguments visant à faire hâter la construction d'une nouvelle salle ?

⁷⁰⁹ AMM GG 198, 1773

⁷¹⁰ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 118

⁷¹¹ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 91.

⁷¹² Arch. Nat. H 1359, pièce n° 91.

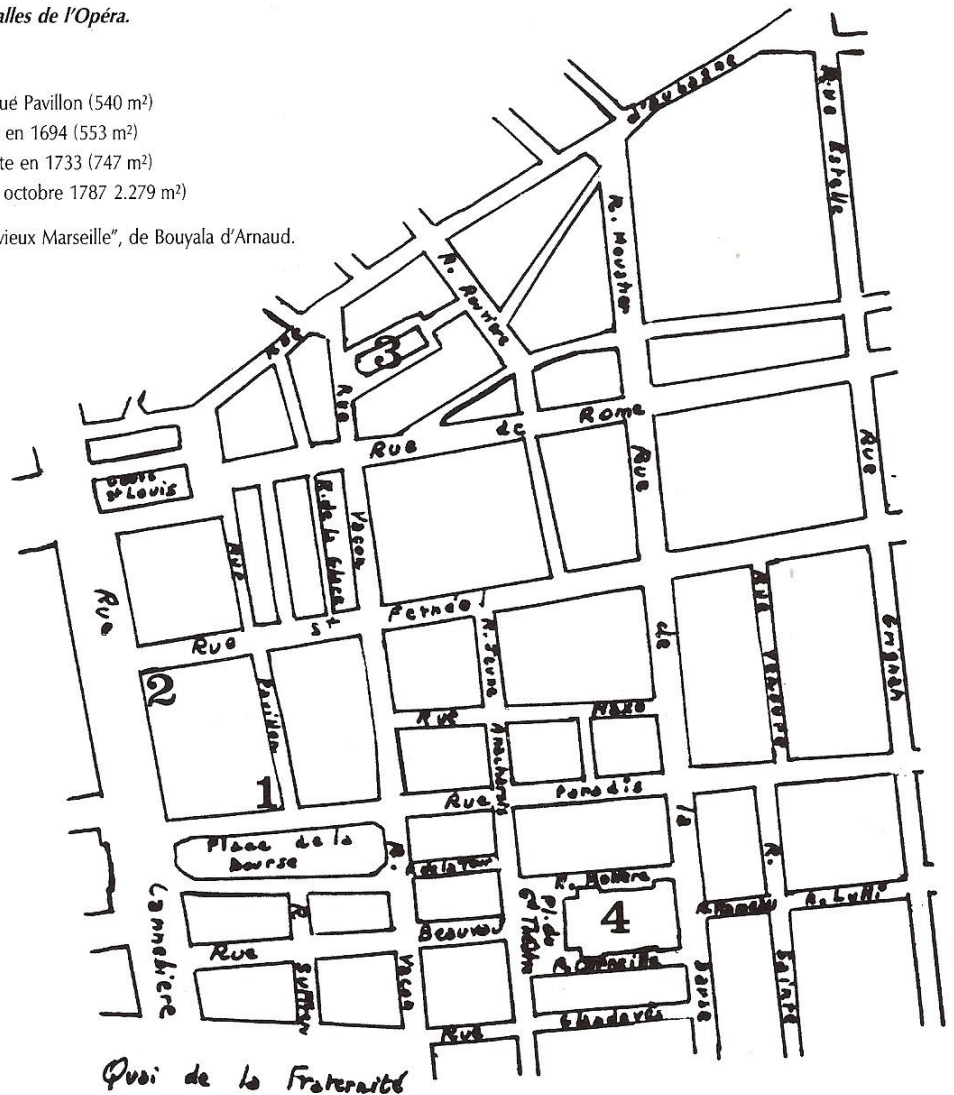
Quoi qu'il en soit, Il est vraiment temps de construire un véritable Théâtre à Marseille.

Emplacements successifs des salles de l'Opéra.

Plan de la fin du XIX^e siècle*

- 1 - salle du Jeu de Paume de la rue Pavillon (540 m²)
- 2 - salle de La Canebière ouverte en 1694 (553 m²)
- 3 - salle de la rue Vacon construite en 1733 (747 m²)
- 4 - Grand Théâtre inauguré le 31 octobre 1787 2.279 m²)

* Plan extrait de "L'évocation du vieux Marseille", de Bouyala d'Arnaud.



C. LA CONSTRUCTION D'ÉDIFICES ENTIÈREMENT DÉDIÉS AUX SPECTACLES : la construction du Grand théâtre de Marseille, un exemple de « Marché Public » ?

À la fin du XVIII^e siècle, la politique concernant les salles a changé : il ne s'agit plus de rénover ou « d'arranger » des bâtiments existants mais un véritable mouvement de construction de salles nouvelles est lancé. Des édifices sont alors construits dans le but unique de donner des représentations lyriques et dramatiques.

Mais avant d'aboutir à la salle définitive plusieurs étapes seront nécessaires. A Marseille, pour que le Grand-Théâtre puisse voir enfin le jour il faudra :

- trouver un emplacement où construire la nouvelle salle : le transfert des Galères vers Toulon en offrira l'opportunité
- vendre l'emplacement à une compagnie pour qu'elle y construise une salle de spectacles (adjudication, lettres patentes etc.)
- choisir un architecte pour concevoir les plans de la nouvelle salle et réaliser les travaux
- inaugurer enfin la nouvelle salle de spectacles.

a. Trouver un emplacement : Le transfert des Galères de Marseille à Toulon

En septembre 1780, la Compagnie d'actionnaires Beaussier et C^{ie}, « *privilégiés de l'entreprise des spectacles à Marseille et dans toute l'étendue du gouvernement de Provence* ⁷¹³ » obtient des lettres patentes pour la construction d'une salle sur l'emplacement de l'Hôtel de l'Isle ⁷¹⁴. Mais la municipalité de Marseille exprime des réticences en faisant remarquer que l'endroit projeté pour la construction de la salle est « *trop éloigné du centre de la ville mais trop proche de l'église Saint-Ferréol* ⁷¹⁵ ». En réalité il s'agit de prétextes pour empêcher que les pourparlers avec le propriétaire de l'Hôtel de l'Isle aboutissent ; lorsqu'en 1781, se produit un événement qui change complètement les données du problème : l'arsenal de la marine est transféré de Marseille Toulon. Un emplacement immense est donc mis de la sorte à la disposition de la ville.

Ainsi, dans l'extrait des registres du Parlement d'Aix en date du 3 janvier 1782, on peut lire :

⁷¹³ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 153

⁷¹⁴ C'est ce que l'on apprend en consultant le Mémoire pour la Compagnie Rebuffel, Arch. Nat. H 1359, pièce n° 153. Voir aussi AMM GG 195, 17 juin 1780.

⁷¹⁵ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 153.

« *Louis, par la grâce de Dieu (...)*

Par deux arrêts rendus en notre conseil le 25 aoust dernier, nous avons ordonné la vente de l'ancien Arcenal des Galères de Marseille comme étant devenu onéreux à nos finances et inutile à notre service (...)

Versailles, mois de décembre 1781, et de notre règne le 8^e⁷¹⁶ »

L'arsenal des Galères était devenu inutile au service du roi et onéreux pour ses finances, et la ville de Marseille le réclamait pour son agrandissement, sa plus grande régularité et les besoins de son commerce. Elle l'acheta donc, le 3 septembre 1781, au prix de sept millions⁷¹⁷.

L'Arsenal occupait toute la partie Est et Sud des quais⁷¹⁸ ; bordait à l'Ouest la Place de la Tour, puis par la rue Paradis et la rue Sainte atteignait Saint-Victor et redescendait vers le port aux environs du Bassin de Carénage⁷¹⁹.

C'était donc tout un quartier neuf à créer, et en ce qui concernait le théâtre on pouvait désormais voir les choses en grand et construire une vraie grande salle de spectacles avec tous les aménagements intérieurs (places, machines décors etc.) mais aussi les abords extérieurs. Cette nouvelle situation n'allait pas manquer d'engendrer une spéculation de grande envergure, une rude lutte s'engageant entre hommes d'affaires dans le but de réaliser de fructueuses opérations.

b. La vente des terrains de l'Arsenal par la Ville de Marseille

Lorsque les terrains de l'Arsenal sont mis en vente deux compagnies se présentent. La première proposition est faite par la Compagnie Rapally, composée de « *personnes riches de Marseille*⁷²⁰ ». Cette Compagnie propose « *de faire construire à ses frais une*

⁷¹⁶ AMM, FF 214, 3 janvier 1782.

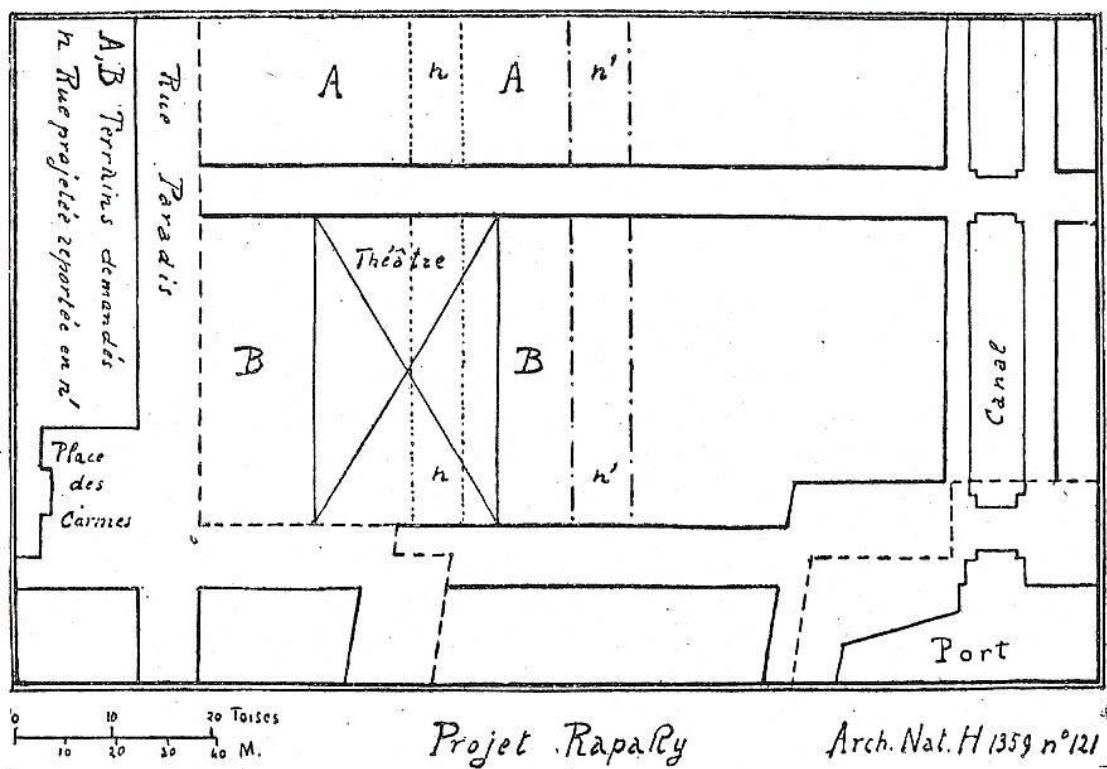
⁷¹⁷ *Récit du procès de la ville de Marseille contre les propriétaires du Grand Théâtre*, ADBR (site de Marseille), Delta 3052

⁷¹⁸ Depuis le lieu dit « Cul de bœuf » il fermait la Canebière jusqu'à l'emplacement actuel de la Bourse.

⁷¹⁹ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 121. Voir aussi, FUCHS, Max, « Le Théâtre de Marseille au XVIIIe siècle d'après les documents des Archives Nationales », *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, Tome III, 1924, pp. 180-202

⁷²⁰ AMM, GG 195, 12 juin 1783.

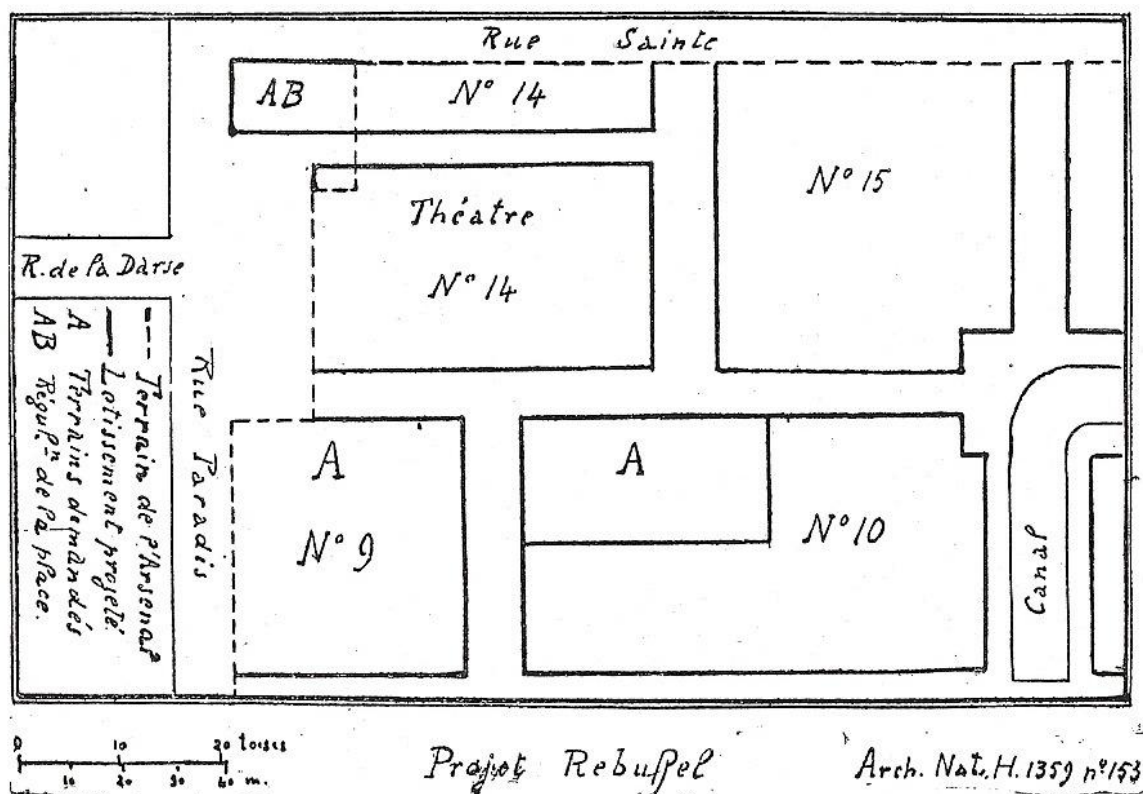
salle de spectacle et de la rendre en toute propriété à la communauté après soixante ans de jouissance. Le projet est de prendre une surface d'environ 600 toises dans le terrain de l'arsenal à condition que la salle sera disposée suivant le plan joint au mémoire, et que le surplus et deux isles marquées A et B lui sera vendu jusqu'à concurrence de 1400 toises sur le pied de 150 livres la toise.⁷²¹»



Un autre projet est présenté par le sieur Rebuffel, dans lequel ce dernier « s'oblige de construire dans deux ans, sur le terrain de l'arsenal qui fait face à la porte de la Darce, une salle de spectacle à condition que la communauté lui cédera gratuitement 602 toises de terrain sur cet emplacement. Il offre d'acquérir au prix de la nouvelle estimation 1200 toises du terrain qui avoisinera cette salle⁷²² ».

⁷²¹ AMM, GG 195, 12 juin 1783.

⁷²² AMM, BB 285, f° 129, 9 février 1784. Dans ce document, l'on apprend que Rebuffel avait présenté un premier projet qu'il avait ensuite retiré et qu'il en avait présenté une nouvelle offre le 24 janvier 1784 qui est celle que nous exposons ci-dessus.



Les propositions contenues dans les deux projets sont sensiblement les mêmes. La seule véritable différence tient à l'emplacement de la salle⁷²³.

Le 27 janvier 1784, le maréchal de Beauvau écrit aux échevins pour leur demander de se hâter de choisir entre les deux propositions faites. Il s'enquiert également de savoir quels sont les avantages que la ville propose d'offrir dans cette affaire. En effet, il fallait bien une contrepartie aux fonds qui seraient investis par l'adjudicataire et aux risques qu'il aurait à supporter :

« Comme il y a lieu de croire que vous vous êtes occupés des moyens de favoriser la construction d'une nouvelle salle des spectacles, je vous prie de me faire connaître les avantages que la ville se propose de faire à ce sujet, soit en argent soit en concession gratuite de terrain, soit par la quantité des terrains à céder au prix des dernières

⁷²³ Pour plus de détails sur les deux projets présentés on peut se reporter à l'article de FUCHS, Max, « Le Théâtre de Marseille au XVIIIe siècle d'après les documents des Archives Nationales », *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, Tome III, 1924, pp. 180-202

estimations aux compagnies qui se proposent de construire cette salle en face de la rue de la Darse ; en se soumettant d'y employer une somme de 600 000 livres, non compris le terrain, et d'après des plans qui seront agréés.

L'utilité de cet établissement ne me laissant aucun doute que vous ne soyez disposés à y concourir, je vous prie de différer le moins qu'il vous sera possible la réponse convenable que le lieu d'attendre de vos soins pour tout ce qui peut intéresser la ville et faciliter la construction d'un monument qui doit servir à sa décoration & à l'amusement de vos concitoyens.⁷²⁴ »

Les échevins répondent, dans les faits, par la nomination de Commissaires (délibération du Conseil municipal du 17 février 1784) qui sont chargés d'examiner les projets présentés. Autant dire que la voie choisie par les autorités municipales est celle de la lenteur, contrairement à la demande du Maréchal Prince de Beauvau.

Ce dernier est furieux. Il écrit à nouveau aux échevins le 19 février 1784 et n'hésite pas à souligner, dans sa lettre, les termes et les propos qui n'ont pas été suivis d'effet : (les soulignures sont dans l'original)

« Je reçois votre lettre du 9 de ce mois (...). Cette réponse n'est pas du tout celle que je devais attendre à ma lettre du 27 janvier. Je ne vous ai pas parlé de délibérer sur les nouvelles propositions de M. Rebuffel ; je vous ai seulement demandé quels étaient les avantages que la ville se proposait de faire pour favoriser la construction d'une nouvelle salle de spectacle, soit en argent soit en concession gratuite de terrain soit par la quantité de terrain à céder aux prix des dernières estimations, aux compagnies qui se proposent de construire cette salle.

C'est l'opinion de Messieurs les Maire et Echevins que je vous demandais et non pas une décision du Conseil municipal. Aussi M. de Latour vient-il de marquer que le Conseil municipal n'a pas besoin d'être consulté. Il n'est nullement question d'une décision formelle, qui ne peut avoir lieu que de la part du Ministre, après l'examen des plans ; il s'agit seulement, encore une fois Messieurs, de me faire connaître ce que Messieurs les Maire et Echevins pensent que la ville peut faire en général en faveur de

⁷²⁴ AMM, GG 195, 27 janvier 1784.

*la construction de la nouvelle salle, pour juger de ce que l'on peut exiger raisonnablement de n'importe quelle compagnie qui se présentera. C'est à quoi se réduit ma demande, que je crois avoir exposé clairement, et à laquelle je vous prie de satisfaire le plus tôt possible.*⁷²⁵ »

Le 26 février 1784, M. de la Tour écrit, lui aussi, aux échevins :

« J'ai reçu votre lettre avec une expédition de la délibération du conseil municipal qui renvoie à des commissaires d'examen de l'utilité de la construction d'une nouvelle salle de spectacle.

Cette délibération ne paraît point se conformer à l'esprit de la lettre du prince de Beauvau.

Il n'est plus question de délibérer sur le plus ou moins d'avantages d'une nouvelle salle ; l'établissement en est déjà décidé, le local même déjà fixé par le gouvernement. Le conseil municipal ne devait donc s'occuper que des propositions des deux compagnies qui se présentent pour cette construction, peser les avantages, les inconvénients qui peuvent se rencontrer (...)

Le prince de Beauvau vous consultait pour savoir quelles seraient les sacrifices auxquels la communauté pourrait se porter ; lisez sa lettre et vous verrez qu'elle contient tout ce que je vous expose.

Il est nécessaire de presser le rapport des commissaires pour y faire délibérer définitivement le conseil. Le ministre et M. de Beauvau attendent avec impatience le résultat et vous ne sauriez trop promptement les satisfaire.⁷²⁶ »

Pourquoi ces atermoiements de la part de la ville ? C'est qu'il y a une personne qui intrigue et qui fait tout ce qui est en son pouvoir pour retarder tant qu'il le pourra la conclusion de l'affaire. Il s'agit du sieur Chomel, propriétaire de l'actuelle salle de spectacles de Marseille située rue Vacon. C'est que le projet de construction d'un nouveau théâtre est une réelle menace pour lui puisqu'il signifie la fermeture de sa salle et donc à terme un énorme manque à gagner pour son propriétaire.

⁷²⁵ AMM, GG 195, 19 février 1784.

⁷²⁶ AMM, GG 195, 26 février 1784.

Comme Chomel a de solides appuis sur lesquels compter⁷²⁷, il proteste énergiquement.

Ainsi, dans ses « *observations sur les projets de construction d'une salle de comédie à Marseille*⁷²⁸ », Chomel étudie les deux projets présentés et montre en quoi ils ne sont pas recevables :

- D'abord, il reproche au projet Rapally de placer le théâtre trop près de l'Eglise des Carmes. Chomel fait remarquer « *l'indécence qu'il y aurait à élever en face du temple du Seigneur, le trône de Balaam* ».
- Ensuite, pour ce qui est du Projet Rebuffel, Chomel reproche à son auteur d'être déjà « *directeur de nos fermes unies et régisseur de notre nouvelle imposition sur les vins forains* ». Si le projet Rebuffel était retenu, l'affaire du théâtre proprement dite se doublerait alors d'une affaire de terrains ou de construction d'immeubles. Il est donc reproché à Rebuffel « *d'entreprendre trop de choses à la fois* »...

Mais Chomel ne s'arrête pas là : il va même jusqu'à envoyer, en 1784, un mémoire au Contrôleur général demandant une indemnité « *à raison de la perte qu'il souffrira par la construction ordonnée d'une nouvelle salle sur les terrains de l'Arsenal. Il expose qu'on pourrait lui procurer cette indemnité par un établissement utile et même nécessaire, lequel consiste à former une halle et un marché dans l'emplacement de la salle actuelle.*⁷²⁹ »

Devant l'attitude du propriétaire de la salle Vacon, le gouverneur se fâche et adresse, le 1^{er} mars 1784, un rapport à M. de Calonne, déclarant que la dernière délibération du Conseil municipal est due pour une bonne part « *aux amis assez nombreux du propriétaire de la salle actuelle (Chomel) dont les manœuvres pour éloigner la construction d'une nouvelle salle n'ont pas cessé depuis 10 ans*⁷³⁰ ».

⁷²⁷ Chomel est un ancien bourgeois de Marseille, dont le fils exerce depuis 18 ans les fonctions de lieutenant criminel en cette sénéchaussée ; sa fille unique est mariée avec M. le marquis Montaulieu, famille des plus anciennes dans l'ordre de la noblesse. Chomel à cinq petits-fils et toute cette famille va être ruinée par la fermeture de la salle Vacon. Voir Arch. Nat. H 1359, pièce n° 81

⁷²⁸ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 81

⁷²⁹ AMM, GG 195, 26 septembre 1784.

⁷³⁰ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 76. Le gouverneur joint à son rapport une copie de la lettre que les échevins lui ont adressée après la réunion du conseil municipal (voir pièce n° 126)

La municipalité, a été blâmée une première fois par le maréchal prince de Beauvau puis par l'intendant en raison de son inertie volontaire concernant le choix d'un projet. A présent ce sont le gouverneur (en raison du parti pris pour Chomel) et même le Contrôleur général qui vont réprimander le Corps de la ville à cause de l'insuffisance des propositions faites par la municipalité⁷³¹.

Les échevins de Marseille répondent le 24 mars 1784⁷³² en déclarant que la Commission nommée il y a cinq semaines pour réfléchir sur les projets présentés n'a pas encore remis son travail.

Le 6 avril 1784, la fameuse Commission remet enfin son rapport dans lequel elle s'attaque au projet Rebuffel en lui reprochant notamment l'existence de conditions « exorbitantes » : Rebuffel se voit accusé de vouloir confisquer au profit de sa compagnie toutes les chances de plus-values des terrains de l'Arsenal⁷³³.

Devant la mauvaise volonté manifeste de la municipalité, la réponse donnée par le Contrôleur général, le 26 avril 1784, simplifie tout à coup l'affaire : les deux compagnies concurrentes se présenteront désormais « pour acquérir la totalité des terrains de l'Arsenal ». la construction d'une salle de spectacle était inscrite au cahier des charges : il n'y avait donc plus qu'à choisir entre les deux projets, sans se perdre en contre-proposition vaine.

Par acte du 6 juillet 1784, la municipalité de Marseille vend les terrains de l'Arsenal à la Compagnie Rapally. Le le contrat stipule :

« Art. III : l'adjudicataire achètera l'Arsenal au prix de 2 200 000 francs payables aux mêmes époques que la ville a prises avec les Génois (qui avait prêté cette somme).

Art. VIII : il sera accordé à l'adjudicataire un privilège de bâtir une salle de spectacles dans l'endroit indiqué par le plan ci-dessous mentionné moyennant quoi il construira ladite salle conformément aux plans approuvés par le Roi et qui seraient remis aux dits adjudicataires par le commissaire départi en Provence, de lui visés et paraphés.

⁷³¹ Voir Arch. Nat. H 1359, pièce n° 127, lettre de M. de la Tour au Contrôleur général, 22 mars 1784.

⁷³² AMM, BB 285, f° 140, r°

⁷³³ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 119 et 129

Art. IX : l'adjudicataire s'obligera à finir la construction de la salle des spectacles dans l'espace de deux années à compter du jour où il sera mis en possession dudit Arsenal et dans le cas où ladite salle viendrait être détruite et ne serait pas reconstruite par l'adjudicataire et ayants cause, ils seront tenus de la vendre en l'état qu'elle se trouvera à dire d'experts soit à la communauté, soit à tous les autres qui seraient agréés pour en faire la reconstruction au même lieu.⁷³⁴ »

La seule question qui restait à régler était de savoir où l'on placerait exactement la salle de spectacle : rue Paradis (comme dans le projet Rebuffel) ou bien plus au nord à la hauteur de la place des Carmes (comme dans le projet Rapally) ?

En fin de compte c'est un troisième emplacement qui fut choisi : le théâtre actuel est plus près de la Canebière et plus loin de la rue Paradis que ne le proposait le projet Rapally ; plus loin de la rue paradis et de la rue Sainte que ne le comportait le projet Rebuffel. Cela présente surtout l'avantage considérable d'éloigner le théâtre de la grande chapelle des Carmes : les convenances sont ainsi sauvées.

Il ne reste plus maintenant qu'à construire la salle de spectacles...

c. Les Lettres patentes du 27 janvier 1785 : Le choix d'un architecte pour la nouvelle salle de spectacles

En contrepartie des conditions imposées dans le contrat de vente du 6 juillet 1784 (nécessité de bâtir une salle sur des plans approuvés par le roi et dans un délai de deux ans), la Compagnie Rapally avait obtenu le privilège exclusif de l'exploitation de la salle pour 60 ans, correspondant à la servitude de destination de la salle.

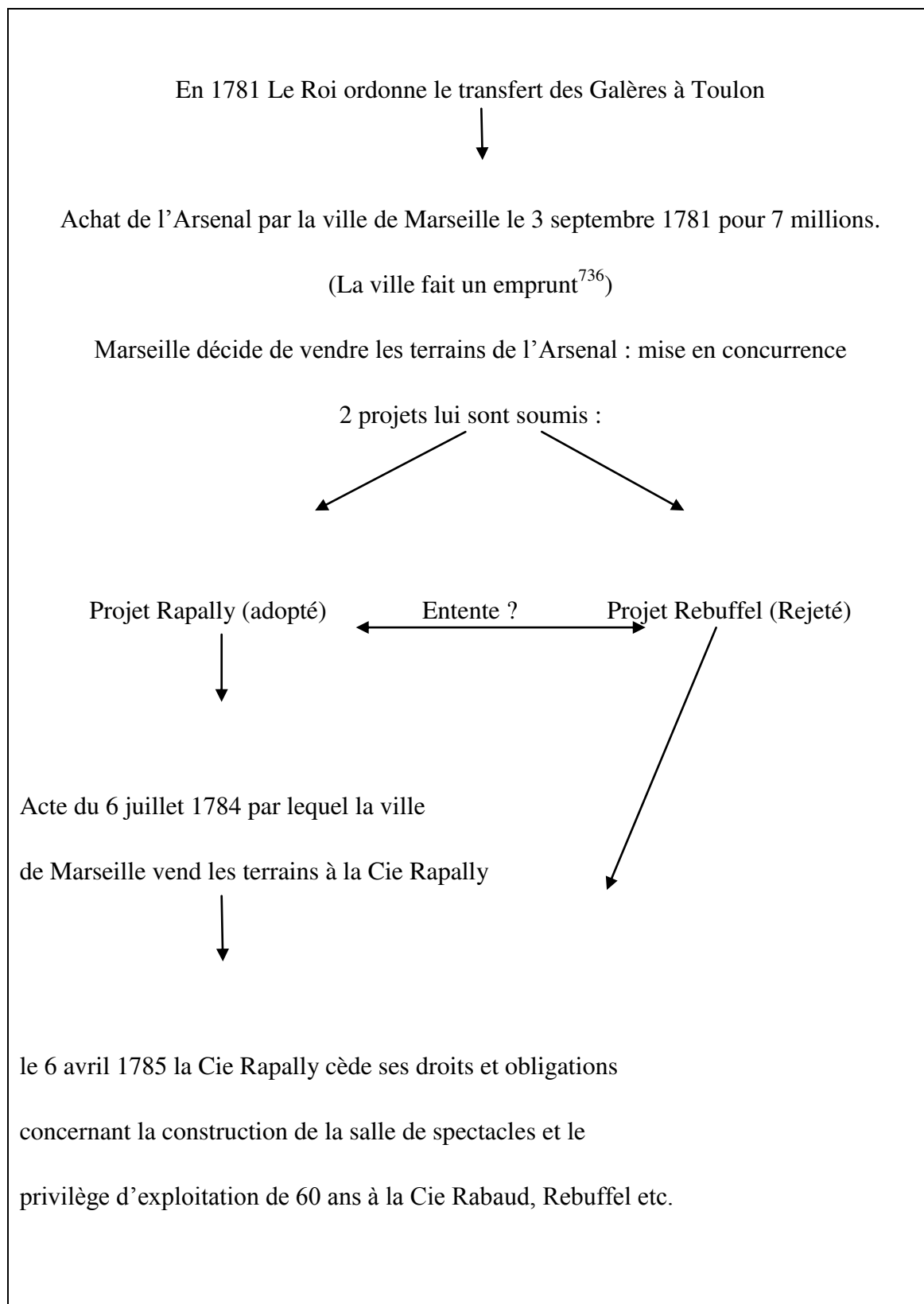
Mais le 6 avril 1785, la Compagnie Rapally cède le privilège de la construction du théâtre à une autre compagnie formée des sieurs Rabaud, Rebuffel et Audibert auxquels s'étaient joints « *plusieurs autres négociants très riches et des entrepreneurs intelligents* ⁷³⁵ ».

⁷³⁴ AMM, M 117, art. 1, 6 juillet 1784.

⁷³⁵ Arch. Nat. H 1359, pièce n° 104.

Il est intéressant de remarquer que l'on retrouve le sieur Rebuffel qui n'était autre que le concurrent de Rapally pour l'achat des terrains de l'Arsenal. Alors que son projet n'a pas été retenu, voilà qu'il récupère à présent les droits et obligations concernant la construction de la salle et son exploitation (location). Finalement, tout le monde semble y trouver son compte. Tout se passe comme si les deux compagnies avaient répondu à un appel d'offres pour un marché mais que derrière l'apparente concurrence se cache, en réalité, une entente implicite :

- « A toi » l'achat des terrains de l'Arsenal et les spéculations avec les sous-adjudications
- « A moi » la construction de la salle et le privilège de son exploitation pour 60 années



⁷³⁶ Pendant la Révolution, un document d'archive nous apprend qu'en 1792 cet emprunt n'a toujours pas été remboursé : le Maire et les échevins en appellent au ministre des finances publiques. Voir AMM, I¹ 550 13 mars 1792 et I¹ 550 mémoire du 17 juin 1793

Dès 1784, l'Académie royale d'Architecture de Paris avait ouvert un concours pour la construction du Théâtre⁷³⁷.

Ce sont les Lettres patentes, du 27 janvier 1785, qui permettent aux adjudicataires des terrains de l'Arsenal de Marseille, de faire construire, à leurs frais, dans l'emplacement désigné au plan général de distribution, une salle de spectacle :

« Louis, par la grâce de Dieu (...) »

*Il nous a été présenté cinq plans différents (...) soumis à notre Académie d'Architecture de Paris (...) qui a jugé que la préférence était due au plan fait par le sieur Bernard, architecte.*⁷³⁸ »

Les lettres patentes du 27 janvier 1785, indiquent clairement que la construction de la salle « sera faite sous la conduite et direction du dit sieur Benard, et conformément auxdits plans, coupes et élévations par lui dressés, lesquels nous avons approuvés⁷³⁹ » ;

Sur les cinq plans différents présentés, c'est celui de l'architecte Benard⁷⁴⁰ qui est retenu.

Le projet présenté par le célèbre Claude Nicolas Ledoux⁷⁴¹, qui a construit à Aix le Palais de Justice, la prison et le palais du gouverneur, n'a pas été choisi lui non plus.

À la différence du projet Ledoux, le projet Benard prévoit un plan rigoureusement rectangulaire et un auditorium en forme de cercle tronqué.



Ci-contre, Opéra municipal de Marseille 1924-1960, Voir ADBR 6 Fi 4221

⁷³⁷ ROUBAUD, Claudine, *L'Opéra de Marseille. Recueil de documents d'archives*, Imprimerie Municipale, Marseille, 1987, pp. 19-27.

⁷³⁸ AMM, GG 196, Versailles, 27 janvier 1785.

⁷³⁹ AMM, DD 54.

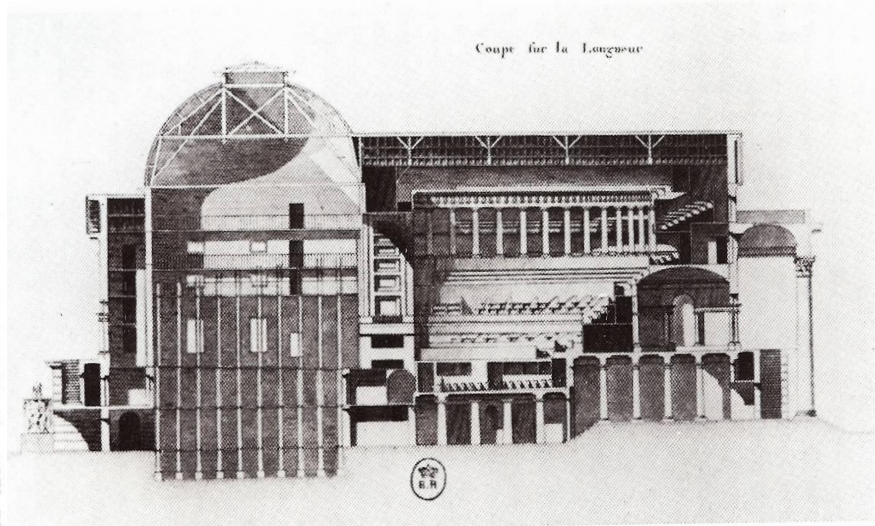
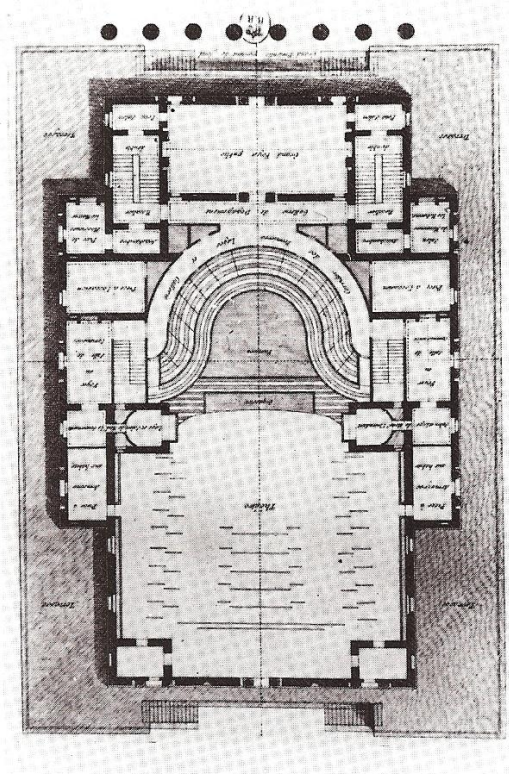
⁷⁴⁰ Ce nom est aussi orthographié « Bernard ». Nous avons choisi de retenir « Bénard », car c'est l'orthographe la plus souvent rencontrée dans les documents d'archives consultés.

⁷⁴¹ Sur l'architecte Claude Nicolas Ledoux voir OZOUF, Mona, *L'école de la France : essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement*, Gallimard, Paris, 1984, p. 286 et s.

L'acoustique y est excellente mais la profondeur de la scène insuffisante (malgré une superficie totale pour l'édifice de 600 toises)⁷⁴².

L'architecte Benard imagine, en outre, une façade néoclassique composée d'un péristyle de six grandes colonnes ioniques au-dessus desquelles il est prévu initialement le blason royal de deux figures allégoriques mais ce motif ornemental ne sera jamais exécuté pour des raisons d'économie.

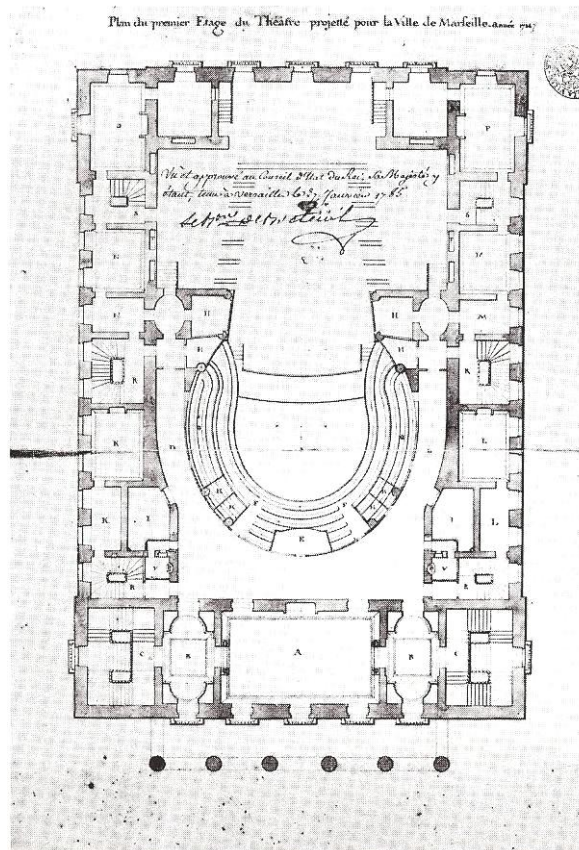
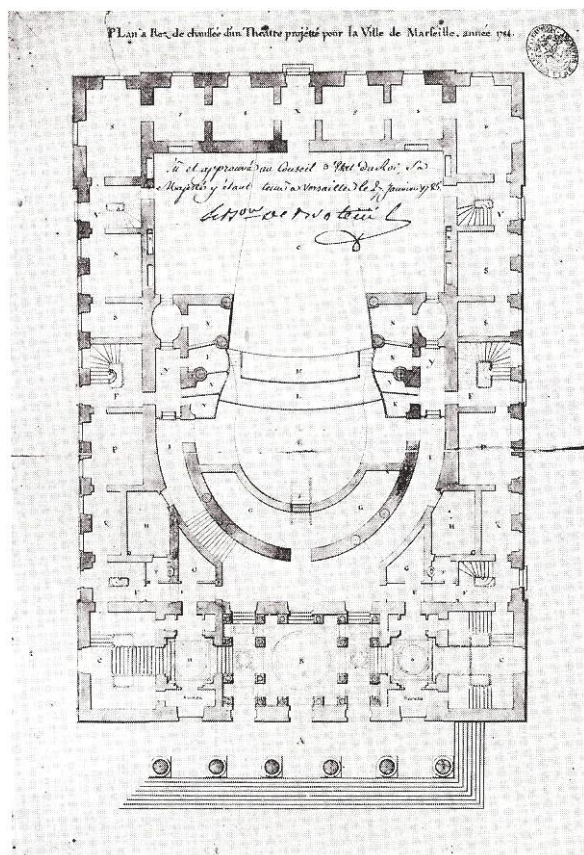
Aujourd'hui cette colonnade de 1787 existe toujours, malgré l'incendie qui a ravagé l'Opéra de Marseille le jeudi 13 novembre 1919⁷⁴³.



Ci-dessus, Projet LEDOUX pour le Théâtre de Marseille : coupe sur la hauteur et coupe sur la longueur
(Bibliothèque nationale)

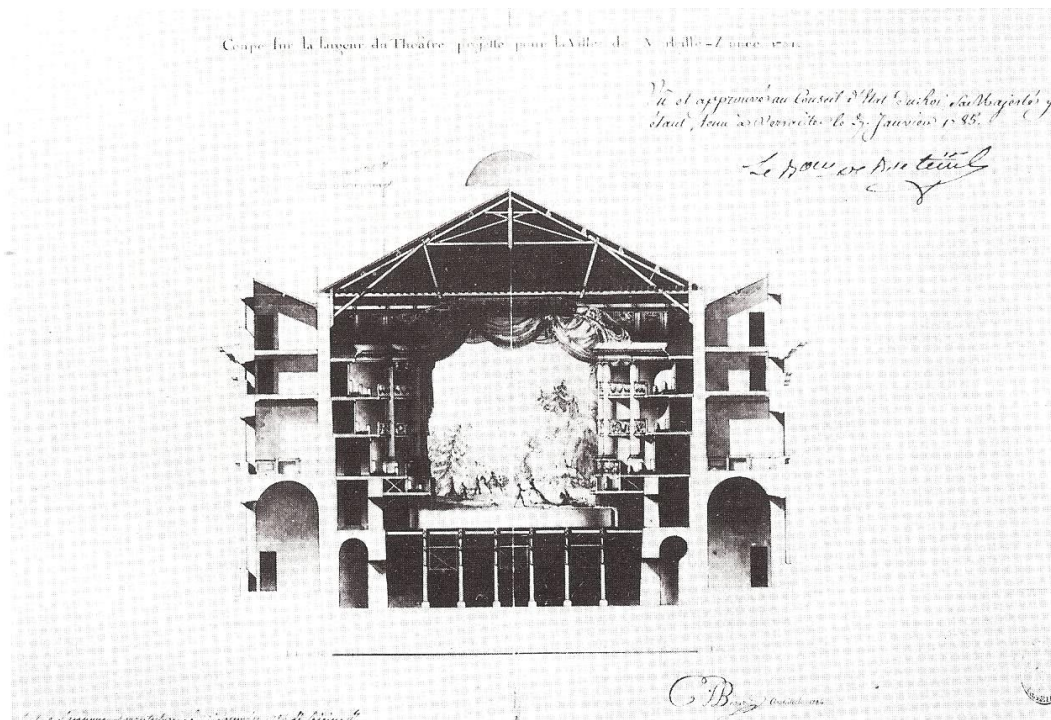
⁷⁴² Voir ROUBAUD, Claudine, *L'Opéra de Marseille, Op. cit*, p. 24 et DEBBANE, *L'architecture des salles de spectacles à Marseille dès 1787 à 1924*.

⁷⁴³ Voir la chronique d'Antoine Bouis à ce sujet, AMM, R 77, Article 40.



Ci-dessus, Projet Benard pour le Théâtre de Marseille : plans des rez-de-chaussée et 1^{er} étage

(Archives Municipales de Marseille)



Coupe sur la largeur du Théâtre projeté pour la ville de Marseille,

Projet Benard 1784 - Archives Municipales de Marseille

Dans les lettres patentes, du 27 janvier 1785, le roi rappelle quels sont les droits et obligations des adjudicataires des terrains de l'Arsenal à propos de la construction de la salle :

« Nous avons permis, & par ces Présentes signées de notre main, permettons aux Adjudicataires des terrains dudit Arsenal de faire construire, à leurs frais, dans l'emplacement désigné audit Plan général de distribution, une Salle de Spectacles, de laquelle la propriété demeurera à eux, leurs hoirs et ayant causes, conformément aux articles huit & neuf dudit contrat de vente du 6 juillet 1784 (...)

& En outre à la charge que ladite Salle sera entièrement achevée & mise en état de servir au 1^{er} avril 1787.⁷⁴⁴ »

Le 14 juillet 1786 est posée la première pierre du Théâtre (trois ans après jour pour jour aura lieu la prise de la Bastille !).

⁷⁴⁴ AMM, DD 54, Lettres patentes du 27 janvier 1785.

Mais les travaux prennent du retard et les entrepreneurs de la salle de spectacles proposent que l'on commence à y donner quand même les représentations dès l'ouverture de la saison théâtrale qui commencera après les fêtes de Pâques 1787.

Mais le roi tient à « *que l'on n'ouvre le spectacle dans la nouvelle salle, à Marseille, qu'après qu'elle sera achevée* ».

C'est ce qui explique le baron de Breteuil dans une lettre du 29 mars 1787 :

« Les entrepreneurs de la nouvelle salle de spectacle de Marseille se proposent de commencer à y donner des représentations immédiatement après les fêtes de Pâques, quoique elle ne soit pas encore entièrement finie. Ils le pourraient à la rigueur et l'on pourrait aussi continuer en même temps ce qui reste de travaux à faire. Mais, si on leur en laissait la permission, il serait à craindre que les derniers ouvrages ne fussent conduits avec plus de lenteur et peut-être même négligés au point de n'être jamais achevés.

J'ai cru devoir prendre les ordres du Roi pour prévenir cet inconvénient. L'intention de Sa Majesté est que l'on n'ouvre le spectacle de la nouvelle salle qu'après qu'elle sera entièrement terminée. Elle vous charge de le faire connaître aux officiers municipaux de Marseille, et de tenir la main à ce que l'on s'y conforme. L'on assure qu'en y mettant l'activité nécessaire tout peut être fini à la Pentecôte. Le terme est trop prochain pour qu'il puisse causer aux entrepreneurs un préjudice dont ils aient droit de se plaindre.

⁷⁴⁵ »

d. L'inauguration de la nouvelle salle de spectacles.

Un procès-verbal du 17 septembre 1787⁷⁴⁶ atteste que le Maire, les échevins, le procureur du roi et des experts nommés se sont rendus dans la nouvelle salle des spectacles pour effectuer une visite, en compagnie de l'architecte Benard afin de déterminer si tout était conforme. Il ressort du rapport que ;

⁷⁴⁵ ADBR, C 2631, 29 mars 1787.

⁷⁴⁶ AMM, FF 215, 17 septembre 1787.

- Deux barrières doivent être établies dans le vestibule du parterre
- Des barrières en fer de 4 pans de hauteur doive être mises « *en avant de chacun des sièges qui forment les amphithéâtres dans les deux côté du paradis,* ⁷⁴⁷ »

Tout ceci doit bien entendu se faire « *sous l'inspection des experts qui ont procédé au rapport ci-dessus cité* ». Et les réparations sont bien évidemment « *à la diligence et aux frais des propriétaires de la salle.* ⁷⁴⁸ »

Mais pourquoi les travaux prennent-ils autant de temps ? C'est qu'une contestation se serait élevée entre les propriétaires de la salle et les entrepreneurs de spectacles ⁷⁴⁹ ...

Pour le baron de Breteuil il s'agit d'une fausse excuse et, dans une lettre du 21 septembre 1787 qu'il adresse aux maire et échevins de la ville de Marseille, on apprend que l'ouverture de la salle est fixée pour le 15 octobre 1787 :

La salle de spectacle devait être terminée «à la Pentecôte : cependant Sa Majesté est informée qu'elle ne l'est pas encore, & elle vous ordonne de donner tous vos soins pour qu'elle le soit aux 15 du mois prochain au plus tard. L'on assure que ce qui reste d'ouvrage à finir est peu considérable, & peut très aisément être fini pour ce terme. Les difficultés qui se sont élevées entre les entrepreneurs de spectacles et ceux de la Salle, n'ont pu servir de prétexte à ce retardement puisqu'il est évident que quel que soit l'événement de ces contestations, il est également de l'intérêt de toutes les parties, ainsi que celui du public, que la Salle de Spectacle soit entièrement terminée et que l'on puisse enfin y donner de représentation.

Vous ne manquerez pas de m'informer de ce que vous aurez fait, & de l'effet qu'auront produit les ordres que vous aurez donnés en conséquence de ma lettre, afin que je puisse en rendre compte à Sa Majesté. ⁷⁵⁰ »

Dans l'ordonnance de police datée du 24 octobre 1787 (soit 6 jours avant l'ouverture), se trouve une intéressante recommandation à propos des consignes de sécurité à respecter pour la circulation aux alentours de la salle de spectacle :

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ Voir AMM, DD 54, Requête en date du 7 décembre 1787.

⁷⁵⁰ AMM, DD 54, Versailles, le 21 septembre 1787.

« DE PAR LE ROY

Monsieur le marquis de Pilles, viguier

& Messieurs les maire, échevins etc. (...) ordonnons ce qui suit : (...)

Article 6

Attendu l'état dans lequel se trouvent les rues qui avoisinent la place qui est au-devant de la Salle du Spectacle, & les batisses auxquelles on travaille, il est provisoirement ordonné aux cochers de défilier par la rue de Thiard et d'aller poster leurs carrosses à la place La Tour⁷⁵¹ d'abord, après que les personnes qu'ils auront conduites seront descendues ; déffenses leur sont faites de revenir devant ladite salle avant que l'ordre leur en soit donné par les gardes de police qui seront établis à cet effet. Pareilles défenses leur seront faites de s'y rendre autrement qu'à la file l'un de l'autre, & de passer en s'y rendant par tout autre rue que par celle de Ségur ; et seront tenus en se retirant de prendre la rue Thiard ; le tout à peine de cent livres d'amende, l'arrêt laquelle ne pourra être réputée comminatoire & sera payée sans déport.

Article 7

Il est ordonné aux porteurs de chaises de ranger leurs chaises dans les rues Molière et Corneille, à la file les unes des autres. Ils laisseront les trottoirs des dites rues libres en tout temps, pour faciliter la sortie de la salle aux gens à pied ; à peine, en cas de contravention, de 50 livres d'amende, laquelle ne pourra être réputée comminatoire & sera payée sans déport.⁷⁵²»

La nécessité de régler la circulation aux abords de la salle de spectacles se faisait déjà sentir à l'époque ! Et les contraventions dressées en infraction à ce « code de circulation » devaient être payées sans déport ! Décidément, il semble que bien peu de choses aient changé en deux siècles...

⁷⁵¹ Cette place a été ainsi appelée du nom de l'Intendant M. de la Tour. Cette place a aussi porté le nom de Place Royale. C'est sur cette même place que se déroulement les exécutions publiques durant la Révolution.

⁷⁵² AMM, FF 184, 24 octobre 1787.

Finalement, l'inauguration a eu lieu le 31 octobre 1787 en présence de Monseigneur le Maréchal Prince de Beauvau, gouverneur de Provence, qui donne d'ailleurs son nom à la salle. (Ce n'est que plus tard qu'on l'appellera le Grand Théâtre).

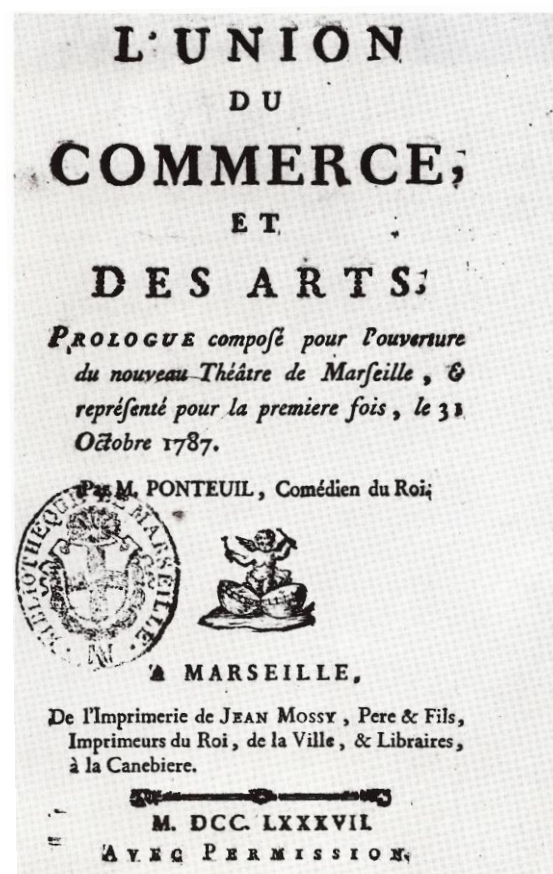
Le prix dépasse de beaucoup les prévisions (1 270 000 livres au lieu de 600 000) et la municipalité conteste longtemps ses honoraires à Ménard.

Le *Journal de Provence* annonce ainsi l'ouverture de la nouvelle salle, dans sa faillite du mardi 30 octobre 1787 :

« *Les comédiens de Mgr le Maréchal Prince de Beauvau feront demain, mercredi 31 octobre 1787, l'ouverture de la nouvelle salle de spectacle, par l'Union du Commerce et des Arts, pièce en verre et en un acte, ornée de tout son spectacle et de ses agréments de chants et de danses, composée pour l'inauguration de la nouvelle salle et suivie de Tartuffe, comédie en vers et en 5 actes, de Molière et de la Mélomanie, opéra-bouffon en un acte, parole de M.***, musique de M. Champein*⁷⁵³ ».

Le programme de la soirée du 31 octobre débutait donc par la présentation d'un à-propos spécialement écrit pour la circonstance. L'auteur en était Ponteuil⁷⁵⁴, comédien du roi.

Nous reproduisons, en annexe et *in extenso* le fameux prologue de l'*Union du Commerce et des Arts* œuvre rare et peu connue⁷⁵⁵.



⁷⁵³ *Journal de Provence*, feuille du mardi 30 octobre 1787.

⁷⁵⁴ Jean-Baptiste Triboulet, dit Ponteuil, né à Paris vers 1750, fils d'un boulanger, élève de Prévile, pensionnaire, puis sociétaire à quart de part de la Comédie-Française, de 1771 à 1780. Doublure de Lekain, puis de Larive, il reprend le 1^{er} juillet 1780 le chemin de la province et devient grand premier rôle à Marseille. Dans son *Dictionnaire des Comédiens français* (2^{ème} volume, p. 542), M. Henri Lyonnet le décrit grand, bien fait, avec de beaux yeux et des sourcils noirs très marqués, mais un nez épaté et une grosse lèvre qui lui enlevait beaucoup de distinction. La Harpe ne lui reconnaissait qu'un beuglement monotone. Il mourut, en 1806, secrétaire général de la Régie des Loteries.

⁷⁵⁵ Voir RONDEL, Auguste, « Quelques renseignements sur la construction de l'Opéra de Marseille et sur son inauguration le 31 octobre 1787 suivis de l'Union du Commerce et des Arts », *Bulletin de la Société*

Dans cet ouvrage *Apollon* qui représente les arts et *Mercur*e qui soutient les sciences, se disputent la gloire d'installer les Muses dans le Temple nouvellement construit (qui renvoie au Grand-Théâtre de Marseille dont c'est l'inauguration).

Marseille a fini par se doter de sa propre salle de spectacles en faisant construire un édifice spécialement dédié au théâtre et à l'opéra⁷⁵⁶.

Mais en 1789, Beaussier, le directeur de ce Grand-Théâtre est évincé⁷⁵⁷ de la direction par un bourgeois parisien Laurent Garet qui bénéficiait la protection du Maréchal Prince de Beauvau (gouverneur de Provence) et du Roi⁷⁵⁸. Beaussier, qui n'avait pas l'intention de se laisser écarter de l'exploitation des spectacles à Marseille, décide d'ouvrir une salle concurrente. Très prévoyant, il avait acheté en 1788 un emplacement dans la rue Pavillon. Quand il est remercié de sa direction à l'Opéra il ne perd pas une seconde et fait construire sa propre salle de spectacles. Après bien des procédures judiciaires⁷⁵⁹, il finit par ouvrir son Théâtres des Variétés le 17 avril 1790.

Le *Journal de Provence* du 27 avril 1790 nous donne une description de cette salle et fournit un témoignage précieux concernant l'aménagement des théâtres à la fin du XVIIIe en Provence :

« La salle est enclavée dans une des Isles de la Canebière et n'offre, extérieurement, rien qui annonce sa destination.

Son entrée est dans la rue du Pavillon.(...)

de *l'Histoire du Théâtre*, n° 1-2, novembre 1918 – décembre 1919, Chez Marcel Fredet, Paris, 1920, pp. 64-86

⁷⁵⁶ Sur l'architecture des salles de spectacle en Provence on peut consulter GLOTON, Jean-Jacques, « L'Opéra d'Aix, un témoin oublié de l'architecture théâtrale en France au XVIIIe siècle », *Le Lys de Provence Bulletin Historique et Généalogique des Grandes Familles Provençales et Corses*, n° 19, 1er trimestre 1988, pp. 1-6.

Voir aussi « Architecture du Spectacle », *Les Monuments Historiques de la France*, n° 98, juillet-août 1978-4, 80 p.

Enfin se reporter à BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Hachette, Paris, 1893, 693-32 p.

⁷⁵⁷ Le privilège de Beaussier prenait fin en 1789 mais il est clair que Garet voulait obtenir à tout prix le privilège de l'exploitation de l'Opéra de Marseille. C'est la raison pour laquelle il avait engagé des tractations avec le Maréchal Prince de Beauvau, gouverneur de Provence, bien avant le terme du privilège de Beaussier. Garet a eut ce qu'il désirait tant mais à des conditions financières très désavantageuses.

⁷⁵⁸ C'était le gouverneur de Provence qui avait d'abord donné son autorisation au mépris de la procédure à respecter en matière de privilège d'Opéra. Mais un arrêt du Conseil du roi était venu confirmer, en 1788, ce privilège accordé par Beauvau à Garet. Voir le chapitre 1.

⁷⁵⁹ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 1.

L'entrée principale du théâtre offre un vestibule circulaire, dans lequel se dégagent l'escalier du parterre et ceux des premières, secondes et troisièmes loges.

Pour la sortie, il y a une seconde issue dont la porte donne sur la place Necker. (Place Général De Gaulle aujourd'hui)

L'intérieur de la Salle est très bien décoré, et présente un ensemble à la fois agréable et majestueux. C'est un parallélogramme d'environ 8 toises de long, sur 6 toises et quelques pieds de large. Il est orné de 16 colonnes isolées et cannelées, d'ordre ionique. Cette colonnade forment les secondes loges ; son soubassement, les premières ; et une balustrade qui règne sur l'entablement, renferme les troisièmes.

Les premières loges forment un balcon au-dessous des colonnes. Ce balcon est divisé à hauteur d'appui en plusieurs loges sur les côtés, et un petit amphithéâtre au fond. Derrière l'amphithéâtre, sont 6 loges grillées pour les locations à l'année. Le dégagement de toutes ces loges se fait dans un corridor commun, qui, d'un côté conduit au théâtre et au parquet, et de l'autre aboutit au foyer public.

Les deuxièmes loges ont trois rangs de gradins sur les côtés, et un vaste amphithéâtre sur le fond, en face de la scène.

Les troisièmes loges, figurées par une balustrade, sont distribuées d'une manière commode pour voir et pour entendre.

Il y a en outre, comme dans toutes les salles du même genre, un Parquet de loges grillées et un Parterre.

Le proscenium ou avant-scène peut avoir 24 pieds de largeur. Sur ses côtés se trouvent trois rangs de loges qui s'allient au reste de la décoration de la salle ; celles de droite sont destinées à MM. les Maire et Officiers Municipaux.

La disposition du plafond est sur les côtés en voussure, comme ayant la propriété de faire ressortir les sons et de les répercuter en les fortifiant. Ce plafond est peint en moulures simples, qui font cependant un effet agréable, parce qu'elles s'unissent au reste de l'architecture. C'est un cadre ovale renfermant des caissons qui font beaucoup d'illusion.

La Salle est généralement peinte en pierres veinées, et tous les ornements, faits avec goût, sont rehaussés en jaune.

On a évité d'éclairer la salle par des lustres suspendus au milieu, qui rendent les places du fonds excessivement désagréables. L'architecte très bien senti qu'une lumière douce, distribuée avec égalité dans tout le pourtour, serait d'un effet plus pittoresque. Il a donc placé dans les entrecolonnes, des guirlandes de fleurs, attachées sous l'architrave, et qui suspendent des globes éclairés. L'effet de cette lumière fait seul l'éloge de sa destination.

Le théâtre (= scène) a près de 9 toises de long sur 8 de large. Il est disposé de manière qu'une fois la toile levée, on peut faire à vue tous les changements de décoration nécessaires ; et, quoique dans un endroit borné, il a tous les dégagements que le machiniste pouvait désirer. (...)

Au fond du théâtre, on trouve un corps de bâtiment divisé en plusieurs étages, où sont le foyer pour les acteurs, les loges pour s'habiller, le magasin des décorations, celui des ajustements, et plusieurs autres du même genre.

L'atelier du peintre est au-dessus du cintre.

Enfin, l'architecte a encore ménagé, dans un aussi petit terrain, un logement pour le directeur, un autre pour le régisseur, et divers logements particuliers.

On ne peut refuser à M. Lequin de la Tour des éloges pour la construction de cette Salle dont il est l'architecte. Non seulement l'intérieur présente un ensemble imposant et de bon goût, mais encore les détails, si forts multipliés dans ces sortes d'entreprises, ont été soignés dans toute leurs parties. Il était difficile d'obtenir autant de commodités qu'il l'a fait dans un espace aussi borné.⁷⁶⁰ »

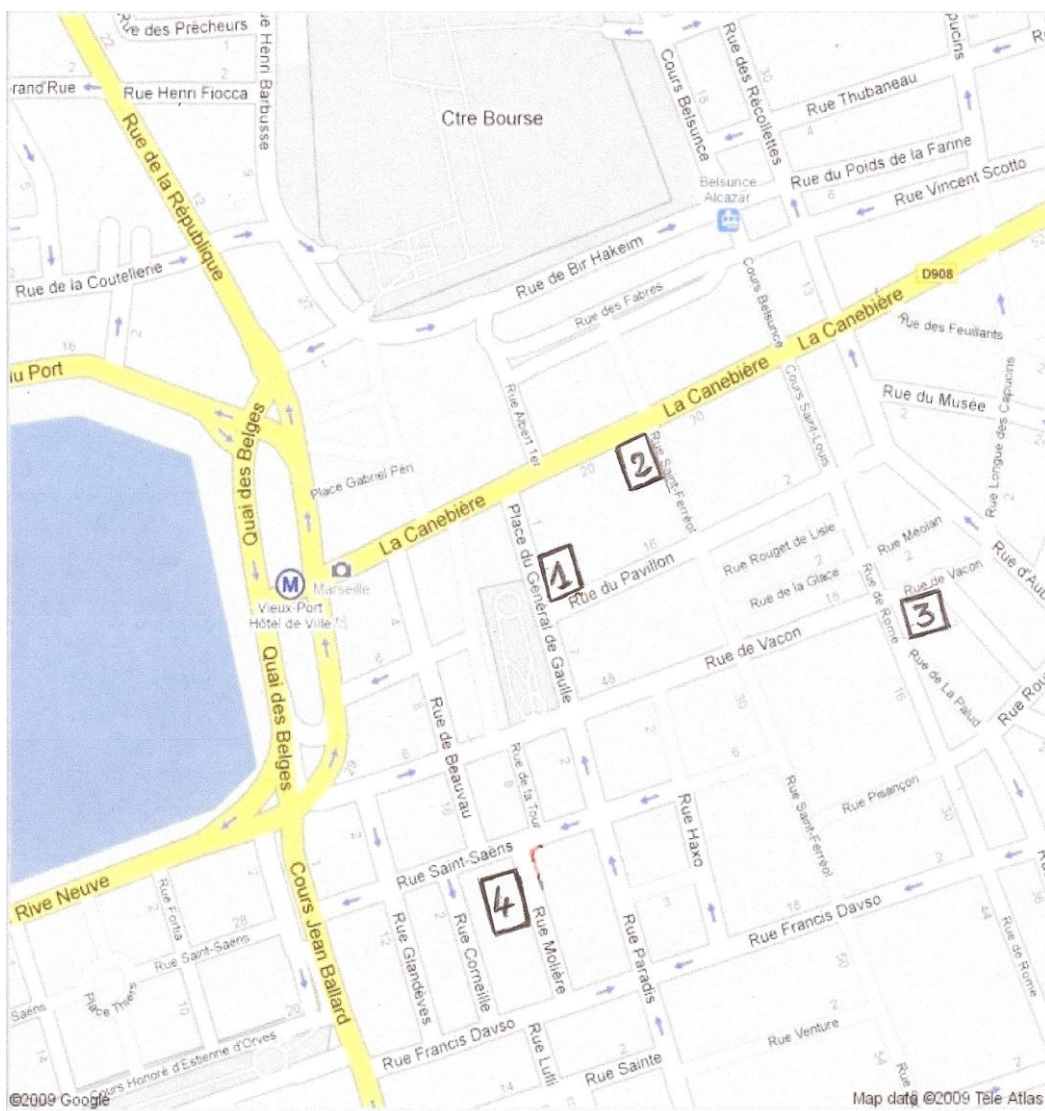
Marseille est donc dotée de deux salles de spectacles, l'une pour l'Opéra et l'autre « consacrée à la gaieté, à la frivolité » et visant à « distraire des chefs-d'œuvre tragiques et lyriques dont le grand théâtre à la propriété exclusive.⁷⁶¹ »

⁷⁶⁰ *Journal de Provence*, feuille du mardi 27 avril 1790.

⁷⁶¹ Compliment prononcé à l'ouverture de la nouvelle salle des Variétés de Marseille, par M. Bonnet-Bonneville. Voir *Journal de Provence*, 17 avril 1790, supplément daté du 21 avril 1790.

Il faut dire que le goût des marseillais pour les spectacles apparaissait sûrement comme un gage de réussite aux yeux de l'entrepreneur de théâtre qui sentait la nécessité de répondre à une demande bien réelle et pensait ainsi que la rentabilité de son exploitation était alors assurée.

Mais comment le public va-t-il investir ce lieu ? (II A) Et à quelles fins ce lieu sera-t-il utilisé par le public ? (II B)



[1] Salle de
Jeu de
Paume de
la rue
Pavillon :
1684-1692

1707-1739

[2] Salle de
la
Canebière

1694-1707

[3] Salle
rue Vacon

1734-1787

[4] Grand
Théâtre rue
Beauvau

1787 à
aujourd'hui

SECTION II : LE LIEU DE LA REPRESENTATION ET SON PUBLIC : DE LA POLITISATION DU THEATRE A LA THEATRISATION DE LA VIE POLITIQUE

Le public est nécessaire à la survie de l'entreprise lyrique ou dramatique. Sans spectateurs, pas de spectacles. C'est la principale raison pour laquelle tant de salles, qui s'étaient ouvertes suite au Décret de 1791 sur la liberté des théâtres, ont dû fermer leurs portes peu de temps après leur établissement⁷⁶².

Avant de se lancer dans l'aventure de l'entreprise théâtrale, encore faut-il être sûr de pouvoir remplir une salle. Il faudra donc vérifier si les facteurs économiques, sociaux et même psychologiques sont réunis et propices à la réussite d'une entreprise de spectacles.

L'analyse de la composition du public et sa répartition dans la salle révélera alors l'existence d'une distinction très nette entre les différents niveaux sociaux. La salle de spectacle est alors le reflet de l'organisation politique d'une société à un moment donné : l'on y retrouve l'organisation de la société d'Ancien régime en trois ordres puis sa modification pendant la Révolution. (A)

Il semble logique que la destination première d'une salle de spectacles soit d'offrir une représentation au public venu apprécier l'art lyrique ou dramatique. Mais nous allons voir que ce n'est pas là sa seule finalité. La représentation d'une œuvre peut même apparaître comme une fonction accessoire en comparaison des autres utilisations qui vont être faites du lieu de spectacle : en réalité le Théâtre et l'Opéra (notamment à Marseille) vont se révéler être des endroits propices à la négociation d'« affaires » en tous genres et à la tenue de réunions politiques. (B)

Ce « détournement » de la salle des spectacles à des fins autres que la représentation d'œuvres va conduire à un phénomène d'inversion : la salle de spectacle va se politiser tandis que la vie politique va se théâtraliser. Par conséquent, cela va engendrer le déplacement du lieu de représentation : pendant la période révolutionnaire, les

⁷⁶² Bien sûr, les charges financières et la difficulté à équilibrer le budget d'une entreprise de spectacles expliquent aussi ces nombreuses fermetures.

« pièces » vont se jouer dans la rue et la Terreur va se jouer dans les « décors d'opéra du XVIIIe. ⁷⁶³»

Marseille va se mettre en scène et se déclarer en insurrection contre la Convention (elle désapprouve l'arrestation des Girondins). Suite à ce serment politique théâtralisé, les représentants du peuple Barras et Fréron viendront rétablir l'ordre et le décor de la ville de Marseille, témoin de la révolte, tombera vite en ruines... (C)

A. LA SALLE DE SPECTACLE ET SON PUBLIC, REFLET DE L'ORGANISATION POLITIQUE D'UNE SOCIÉTÉ :

La disposition du public dans la salle de spectacle est révélatrice de l'organisation politique d'une société à un moment donné : ainsi sous l'Ancien Régime la répartition se fait clairement en trois ordres distincts, tandis que la Révolution voit se renforcer l'opposition entre les royalistes (des loges) et les révolutionnaires (du parterre).

Qui fréquente les spectacles à Marseille ? Trouve-t-on le même public dans les salles de la capitale et en Provence ? Comment est ce que ce public se répartit dans la salle et selon quelles règles ?

La composition sociologique du public donne des indications précieuses sur l'état d'une société. Ainsi, les trois ordres de l'Ancien régime se reflètent à travers les places occupées par les spectateurs dans la salle.

Par ailleurs, il existe une opposition entre les loges et le parterre : sous la monarchie absolue, ce clivage témoigne du mépris des nobles pour le parterre tandis que pendant la période révolutionnaire cette division est révélatrice de l'affrontement politique entre royalistes (qui occupent les loges) et patriotes (qui sont au parterre).

Selon Fabre, « *le spectacle de Marseille n'en était pas moins fréquenté par toutes les classes de la population de cette ville, auxquelles la haute société s'empressait de donner l'exemple. Dès le commencement du XVIIIe siècle, les dames avaient un goût*

⁷⁶³ SALAZAR, Philippe-Joseph, *Idéologies de l'opéra*, PUF, Paris, 1980, p. 77

fort prononcé pour les amusements scéniques, malgré les anathèmes religieux qui ne leur étaient pas épargnés.⁷⁶⁴ »

La répartition du public dans la salle suit des codes juridiques et sociaux bien précis : chacun ira occuper les places qui correspondent à son rang social et pour les autorités municipales de la ville, une loge est réservée⁷⁶⁵.

Pierre Mélése résume de la manière suivante la répartition des différentes classes sociales dans les salles de spectacles parisiennes :

« À l'Opéra, comme aux différentes théâtres de comédie, fréquentaient assidûment les grands seigneurs⁷⁶⁶. (...) »

Tout ce beau public prenait place dans les premières loges, bien entendu, quand ce n'était pas « sur le théâtre », et sa présence suffisait à attirer beaucoup de spectateurs avides de voir de près les seigneurs de la Cour.

Aux deuxièmes loges – aux troisièmes loges à l'Opéra -, se rencontrait un public plus mêlé de petits abbés, jeunes gens entreprenants, belles peu farouches, plus soucieux de chercher des aventures que de s'intéresser au spectacle.

C'est au parterre que se pressait la foule des spectateurs moins fortunés, qui ne pouvaient payer que leurs 15 sols, ou même qui entraient sans payer, malgré les interdictions royales, officiers, poètes, lettrés, bourgeois, artisans, laquais même. Et c'est ce parterre debout, bruyant, passionné, jamais indifférent, qui, jugeant l'œuvre plutôt que l'auteur, faisait au fond la loi au théâtre.⁷⁶⁷ »

⁷⁶⁴ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, t. III, p. 319. Voir aussi l'*Exhortation aux dames de la paroisse Saint-Martin, touchant la distribution du bouillon qu'elles donnent aux pauvres malades*, Marseille, 1706, p. 16.

⁷⁶⁵ Voir *infra* l'affaire du Tapis des échevins.

⁷⁶⁶ Les gazettes, tant françaises qu'étrangères, font mention de la venue de Monseigneur (le Dauphin) ou d'autres nobles à l'Opéra ou à la Comédie :

Par exemple, dans la *Gazette d'Amsterdam*, du 23 février 1673, on peut lire : « Monseigneur fut dimanche voir l'Opéra ; il s'y rencontra un nombre infini de seigneurs ».

Le *Mercurie galant* note, en août 1682, que le Dauphin va voir *Andromède* au Théâtre du Marais. Enfin, la *Gazette de Rotterdam* signale, le 13 décembre 1706, que « la semaine dernière M. le Dauphin, accompagné des Princes et des Princesses de la Cour, vint à la représentation de l'opéra d'*Alceste* ».

⁷⁶⁷ MELESE, Pierre, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV 1659-1715*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Librairie E. Droz, Paris, 1934, pp.

Le public des spectacles de Marseille est-il le même que celui de la Capitale ? Qu'en est-il de sa répartition dans la salle ? Suit-elle le même schéma qu'à Paris ?

Il est très difficile, voire impossible de produire des données quantitatives exactes concernant la question de la composition sociologique du public marseillais mais on retrouve en Provence la même répartition dans la salle en fonction de la classe sociale.

Ainsi, le chevalier de Pilles, gouverneur de la ville occupe « le petit balcon du côté droit du théâtre ⁷⁶⁸ ». Par ailleurs, il n'est pas rare que les propriétaires de la salle de spectacle aient leur place réservée. Cela est même prévu dans les contrats de location de la salle de représentation. Ainsi le marquis de Castellane, propriétaire de la salle, occupe le même petit balcon que celui du Chevalier de Pilles, mais du côté gauche ⁷⁶⁹. La marquise de Castellane, quant à elle, a le droit de se placer où bon lui semble et peut même être accompagnée d'une de ses amies ⁷⁷⁰.

Les échevins ont une loge qui leur est réservée au spectacle et ce droit persiste sous la Révolution. Il est même très clairement réaffirmé par une délibération du conseil municipal en date du 24 janvier 1793 :

« Quoique les membres du corps municipal aient seuls le droit d'entrer dans leur loge, aux théâtres, comme ayant la police des spectacles, par un abus manifeste ces loges se trouvent tous les jours remplies et occupées par des personnes étrangères et qui n'en ont pas le droit ; sur quoi il convient de délibérer.

Le conseil, ouï le citoyen procureur, a délibéré que dorénavant les seuls membres du corps municipal, le commandant général de l'armée et, à son défaut, les chefs de légion lorsqu'ils seront en exercice, ainsi que les secrétaire-greffier, secrétaire-archiviste, secrétair-greffier subrogé, auraient le droit d'entrer dans la loge des théâtres destinée à la municipalité, et que la consigne expresse sera transmise aux officiers de la ville, pour que les gardes de police en sentinelle à la porte de la loge, n'y laissent introduire d'autres personnes que celle-ci désignées. ⁷⁷¹ »

⁷⁶⁸ ADBR, 357 E, 204 f° 477 v°, 480, Maitre GANTELMI

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ AMM, 1 D art. 10, f° 226 v°, 24 janvier 1793

Les officiers de l’Arsenal des galères fournissent également une autre catégorie de public à l’Opéra et à la Comédie. Et en raison du nombre élevé d’entre eux résidant à Marseille, ils constituent, à n’en pas douter, un apport de spectateurs appréciables pour le théâtre⁷⁷².

Même le clergé apprécie les spectacles à Marseille : dès la création de l’Opéra à Marseille en 1685, les prêtres vont aux représentations. La Compagnie du Très Saint-Sacrement s’en inquiète et M. le supérieur verra M. l’Evêque « pour empêcher que les prestres n’aillent à l’opéra.⁷⁷³ » Et le 15 janvier 1694, l’abbé de Foresta-Collongue, vicaire général, admoneste ainsi le clergé marseillais, en l’absence de Mgr Vintimille, après avoir déploré le peu d’exigence spirituelle de ces prêtres :

« Quel déplaisir pour nous d’apprendre que les uns passent des journées entières sur le Cours ou sur le quai (...) et que les autres, sous un habit indécent, se font voir dans la salle de l’opéra et se donnent eux-même en spectacle au public scandalisé (...)

Nous ordonnons à tout le clergé séculier et régulier du diocèse de porter les cheveux courts et la couronne telle que le demande le degré de l’ordre qu’ils ont ; leurs défendons de marcher par la ville en habit court et de couleur ; leur faisons très expresses inhibitions d’aller à l’Opéra, à la comédie, au brelan, et au cabaret, le tout sous les peines prescrites par le droit et les ordonnances du diocèse⁷⁷⁴ »

On peut alors affirmer que, sous l’Ancien Régime, les spectacles marseillais sont principalement fréquentés par des marchands, des officiers de l’Arsenal (auxquels viennent s’ajouter ceux des bateaux de passages), des visiteurs et étrangers qui viennent séjourner dans la cité phocéenne et enfin des personnes plus modestes, confinée au parterre, et qui constituent ce que l’on pourrait appeler la « masse populaire »⁷⁷⁵. Il y a même certaines galantes, peu farouches, qui divertissent quelques spectateurs par un autre spectacle... les ordonnances de police des spectacles n’auront de cesse de trouver

⁷⁷² Ruffi en dénombre 1834 à Marseille en 1696. Voir RUFFI, *Histoire de la ville de Marseille, contenant tout ce qui s’y est passé de plus mémorable depuis sa fondation ...*, Marseille, 1696. Nous verrons dans la 2^{ème} Partie, au chapitre 3 que cette catégorie est à l’origine de certains incidents (voire faits sanglants) au spectacle.

⁷⁷³ Voir ALLIER, Raoul, *Une société secrète au XVII^e siècle : La Compagnie du Très Saint Sacrement de l’autel à Marseille*, Honoré champion, 1914, 152 p.

⁷⁷⁴ Cité par FABRE, A., « Notes pour servir à l’histoire des théâtres à Marseille », *Provence Artistique et pittoresque*, 1883, n° 111, p. 223.

⁷⁷⁵ Sur les différentes classes sociales fréquentant les spectacles à Marseille, voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^{ème} siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d’André Bourde, Aix en Provence, 1972, pp. 448-450.

des moyens pour empêcher la dégradation des mœurs au théâtre et particulièrement à Marseille⁷⁷⁶.

Les trois ordres de la société d'Ancien Régime se retrouvent donc aux spectacles marseillais : les princes viennent parfois (passage officiel à Marseille des petits fils de Louis XIV en 1702⁷⁷⁷), les personnes de haute naissance (gouverneur) et la noblesse de robe (le premier président du Parlement d'Aix et intendant) font également partie du public ; le clergé a été surpris aux spectacles ; les autorités municipales, et les officiers ont leurs places réservées ; et enfin viennent les marchands, les marins, les visiteurs de passage et les personnes plus modestes.

A Aix, l'on retrouve la même répartition : Dans ses travaux sur *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*⁷⁷⁸, Christiane Jeanselme explique que les artisans et les apprentis se placent au parterre, les marchands et les gens du palais aux secondes loges, la haute bourgeoisie et la noblesse aux premières.

Quand il s'agit de comédie, le parterre représente 75 % du nombre total des spectateurs et il atteint même 88 % à Toulon.

Les représentations sont alors loin de se dérouler dans le calme le plus complet, et l'agitation vient presque toujours du parterre.

A Marseille, l'année 1753 marque la volonté de maîtriser le public indiscipliné des spectacles marseillais. Cette volonté, exprimée par le roi lui-même à travers l'ordonnance du 20 mars 1753, et les moyens mis en œuvre pour la réaliser, vont renforcer la différenciation déjà existante entre les classes sociales.

Les spectacles à Marseille sont régulièrement troublés et puisque les désordres sont apparemment en rapport avec l'origine sociale d'une partie du public, la « mise au pas » de ces spectateurs va se traduire par une double mesure conduite de manière simultanée :

⁷⁷⁶ Voir dans cette même section, le développement B. a.

⁷⁷⁷ En 1702, les ducs de Bourgogne et de Berry, petits-fils de Louis XIV, font un passage officiel à Marseille. Un document d'archive en atteste : le conseil municipal aurait accordé au directeur du théâtre une « subvention » en récompense de sa participation aux festivités officielles. Voir à AMM, AA, art. 78, f^o 12.

⁷⁷⁸ JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. l.), 1980, volume I 412 f., volume II 440 f. Voir pp. 282-283.

- D'un côté cela consistera en une augmentation substantielle du prix des places (notamment à la Comédie) afin d'exclure du public une certaine partie de la population.
- Et dans le même temps, il s'agira de couper toutes les communications qui peuvent exister entre les différentes catégories de places dans le but de mettre fin aux désordres causés par les changements intempestifs de places. Mais une autre intention se cache aussi derrière cette mesure : en différenciant les entrées et les sorties en fonction des catégories de places et donc en fonction de l'origine sociale on évite le mélange entre les différentes classes : les nobles n'emprunteront donc pas les mêmes entrées que ceux venant de couches plus modestes.

A Marseille, toutes les couches de la population fréquentent les spectacles mais le public est différent socialement suivant qu'il s'agisse d'Opéra ou de Comédie. Nous avons vu dans le chapitre précédent⁷⁷⁹ que les prix sont plus élevés au Théâtre lyrique qu'à la Comédie ce qui limite ainsi l'accès des plus pauvres à l'art total. Cela fait qu'il se crée, au Théâtre de Marseille, une grande différence selon qu'on y joue l'opéra ou la comédie⁷⁸⁰. Alors que la tenue générale est tout à fait honorable lorsqu'il s'agit du spectacle lyrique, les spectateurs sont de la plus brillante grossièreté quand la comédie est jouée. Aussi, pour éviter que cette masse populaire « indésirable » continue à fréquenter les spectacles, causant ainsi des troubles qui perturbent le bon déroulement du spectacle, il est procédé à une augmentation très significative du prix des places à la Comédie par l'ordonnance royale de 1753. Comparativement, le prix des places à l'Opéra n'enregistre qu'une légère élévation et un sérieux écart se creuse entre les tarifs pratiqués aux deux spectacles.

Le, 24 avril 1753, le Comte de Saint-Florentin, ministre, s'adresse aux échevins de Marseille et justifie en ces termes l'utilisation de ce moyen :

⁷⁷⁹ Voir le développement sur les prix des places dans le chapitre précédent.

⁷⁸⁰ C'est extrême différence est relatée par le commentaire d'un voyageur à la fin du XVIIIe siècle. Voir BENOIT, Fernand, *Voyage en Provence d'un gentilhomme polonais 1784-1785, le comte Moszynski*, Institut historique de Provence, 1930.

«Sa Majesté n'a pas jugé à propos de forcer le prix des places de l'opéra autant que celui des places de la comédie, parce que le populaire ne recherche pas le premier de ces attaques autant que le second. (...)

Quant à la disproportion que vous avez observée entre le taux des places inférieures et celui des premières places de la Comédie, le ministre observe qu'il s'agissait d'écartier du spectacle le peuple qui cause le tumulte ; c'est là l'objet principal de l'ordonnance du Roi, et cet objet ne pouvait être rempli qu'en forçant un peu le prix des places inférieures ». Le ministre ajoute « qu'il se trouvera toujours dans une ville comme Marseille assez de jeunesse et assez de bourgeois pour venir (x) aux places ce qu'elles seront purgées de la canaille, et d'un autre côté les premières places ne seront que plus remplies par les personnes distinguées et aisées lorsque l'on sera sûr de voir régner la tranquillité dans le spectacle⁷⁸¹ ».

L'application rigoureuse d'une politique des prix⁷⁸² participe donc à la distinction et à la classification en différentes catégories sociales en ne permettant l'entrée des spectacles qu'aux seules personnes possédant un minimum de moyens (et par conséquent un minimum d'éducation ?).

Les places les moins onéreuses se trouvent au parterre. C'est là que la partie la plus agitée du public s'assemble et se tient debout. Cette posture favorise le mouvement et l'agitation : il se retrouve alors, au cœur même du théâtre, une masse mal contrôlée :

« un parterre debout, réduit, est maintenu comme un levain dans cette pâte. Vaine conciliation entre des exigences de confort et de disponibilité, entre des exigences esthétiques aussi, inconciliables. »

Longtemps ce public du parterre restera debout : dans les années 1820, en province, il l'est encore. Pourtant il y a des places assises dans tout le parterre : le parquet, qui prolonge de quelques banquettes l'orchestre, et l'enveloppe parfois, l'amphithéâtre, série de gradins qui préfigurent, entre parterre et première loges, les « orchestres » actuels.

⁷⁸¹ ADBR (site de Marseille), C3975, 24 avril 1753.

⁷⁸² D'ailleurs, suite à l'ordonnance de 1753 qui augmentait considérablement les prix à la comédie, certains spectateurs ont décidé de boycotter les spectacles. Le bruit «*qu'il y a des liguees et des gageures faites à Marseille pour ne point à des spectacles.* » remonte jusqu'au ministre, M. le comte de Saint-Florentin. Ce dernier menace de supprimer les spectacles à Marseille et assure que «*si le directeur vient à manquer par l'abandon du spectacle par d'autres manœuvres, il prendra les ordres du roi pour défendre l'avenir l'établissement d'aucune troupe dans la ville.* » Voir AMM, GG 191, 7 juin, 1753.

Aujourd'hui les différences de tarifs existent toujours sauf que maintenant les places généralement les plus chères sont celles du parterre (dénommé « orchestre⁷⁸³ » aujourd'hui)⁷⁸⁴ ! Inversion plutôt ironique lorsque l'on sait que c'était là que se trouvait la partie la plus modeste (et aussi la plus agitée !) du public au XVIIe, XVIIIe siècle.

On peut noter une autre différence notable dans la conduite actuelle de politique des prix, par rapport à celles du XVIIIe siècle, notamment à l'Opéra Bastille⁷⁸⁵ : les places peuvent aller de 5 à 170 euros⁷⁸⁶. Le tarif le plus bas manifeste ici une volonté évidente de démocratisation culturelle alors que, sous l'Ancien régime, l'augmentation substantielle des billets visait à séparer clairement les spectateurs selon les trois ordres constitutifs de la société politique de cette époque.

D'autres moyens avaient été utilisés pour renforcer cette classification : les entrées distinctes au spectacle ou la coupure des communications entre les différentes catégories de places visaient à séparer clairement les spectateurs : y avait-il derrière ces mesures et derrière cette mise en place de séparations physiques une simple volonté d'assurer l'ordre durant les représentations ou alors était-ce une façon de cloisonner clairement le public en trois ordres distincts dans le but d'enfermer les spectateurs dans leur classe sociale ?

⁷⁸³ Aujourd'hui ces places sont assises alors qu'au XVII et XVIII l'on se tenait debout au parterre. D'ailleurs les places à 5 euros proposées à l'Opéra Bastille se situent en fond de parterre et l'on debout. Il est donc resté tout de même au XXIème siècle une trace de cette tradition des places debout au parterre.

⁷⁸⁴ C'est le cas à l'Opéra Bastille pour les représentations d'opéras.

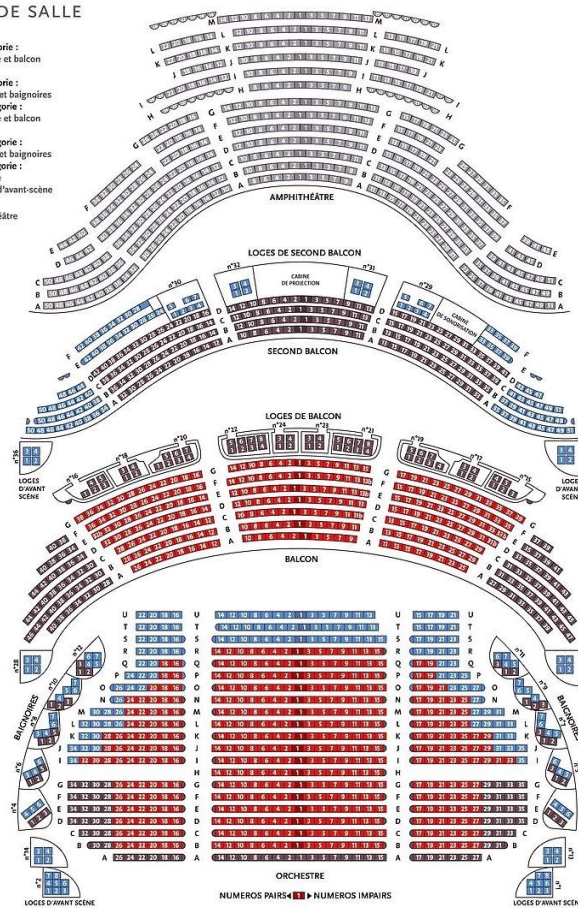
⁷⁸⁵ A propos de l'Opéra Bastille voir l'excellent ouvrage de Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le syndrome de l'opéra*, Robert Laffont, Paris, 1991, 359 pages.

⁷⁸⁶ 62 places debout sont proposées chaque soir à l'opéra Bastille : situées en fond de parterre, ces places sont vendues dès l'ouverture des portes (environ 1h30 avant le lever de rideau) au prix de 5 euros. Par ailleurs, le soir même du spectacle, 15 minutes avant le début de chaque représentation, un tarif spécial est accordée aux moins de 28 ans, aux détenteurs de cartes vermeil et aux demandeurs d'emploi dans la limite des places disponibles, sur présentation d'un justificatif. Enfin le découpage des salles, aussi bien à l'Opéra Garnier qu'à l'Opéra Bastille, permet de proposer plus de 800 places par représentation à 53 € et moins dans chacun des deux théâtres.

PLAN DE L'ACTUELLE SALLE DE L'OPÉRA DE MARSEILLE :
RÉPARTITION DES PLACES EN FONCTION DU PRIX
POUR LA SAISON 2009-2010

PLAN DE SALLE

- 1^{re} catégorie :
orchestre et balcon
- 1^{re} catégorie :
seconde et balgnoires
- 2^{me} catégorie :
seconde et balgnoires
- 3^{me} catégorie :
orchestre
et loges d'avant-scène
- amphithéâtre



Concernant les différentes catégories de places et la répartition du public en « trois ordres » au XVIII^e, il semble que les Marseillais aient mis en place des « techniques » leur permettant de contourner le cloisonnement social renforcé par les ordonnances de police : ainsi à Marseille, cela devient une coutume⁷⁸⁷ de payer un billet à bas prix (voire de ne pas payer du tout !) et, une fois entré dans la salle, d'enjamber les balustrades afin de se hisser à la catégorie de places supérieure.

⁷⁸⁷ A Paris cela se pratique aussi. Voir MELESE, Pierre, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV 1659-1715*, Op. cit. p. 210.

Ce « manège » provoque bien évidemment un grand désordre et une confusion qui troublent le spectacle.

Si cela permet à certains de faire des économies ou à d'autre d'atteindre des places qui sont hors de portée financièrement, cela donne aussi et surtout l'occasion d'échapper, pendant le temps de la représentation, à la catégorie sociale qui est vraiment la sienne et d'endosser le costume d'un notable voire d'un seigneur. Cette pratique n'était pas nouvelle à Marseille : elle durait depuis la fin du XVII^e siècle et va se révéler être constante durant tout le XVIII^e ! Plusieurs ordonnances de police viennent inlassablement répéter qu'il est interdit de changer de place.

Ainsi dès le 12 janvier 1688 (l'Opéra de Marseille date de 1685), M. de Forville de Pilles, Capitaine d'une des Galères de Sa Majesté, gouverneur et viguier, fait la défense suivante :

« Ayant esté advertis que plusieurs personnes montent par force du parterre au paradis et à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges sans payer le prix convenu pour cela, nous leur déffendons de tomber dans un pareil inconvénient à peine de désobéissance ; en foy de quoi nous avons fait la présente ordonnance pour être publiée et affichée par tous les Lieux et Carrefours. ⁷⁸⁸ »

Cette même défense de « *se loger ailleurs qu'à la place*⁷⁸⁹ », correspondante au prix du billet acquitté, est rappelée par deux fois, en 1689 et 1700⁷⁹⁰ et toujours par M. de Forville de Pilles.

Tout au long du XVIII^e siècle cette interdiction de changer de place est régulièrement répétée : signalons encore à titre d'exemple l'ordonnance de police du 21 décembre 1723 au encore celle du 17 mai 1752⁷⁹¹

« Fait pareillement memes défenses, sous memes peines, à ce qui seront au parterre de ladite Comédie, de faire effort pendant les représentations, pour entrer sans payer à l'amphithéâtre et aux secondes loges. ⁷⁹² »

⁷⁸⁸ AMM, FF 179, 12 janvier 1688.

⁷⁸⁹ AMM, FF 211, 25 janvier 1689

⁷⁹⁰ AMM, FF 211, 25 janvier 1689 et 26 février 1700.

⁷⁹¹ Voir AMM, FF 190, 21 décembre 1723 et FF 187, 17 mai 1752.

⁷⁹² AMM, FF 190, 21 décembre 1723.

Pour mettre fin une bonne fois pour toutes à ce bal incessant des changements de place, le roi veut et ordonne que des travaux soient faits pour empêcher la communication entre les différentes catégories de place. Il demande aussi à ce que des entrées extérieures séparées soient prévues afin de permettre un accès distinct suivant qu'il s'agisse du parterre, de l'amphithéâtre ou des loges.

« Veut et entend Sa Majesté que sans délai (...) toutes les communications intérieures qui se trouvent entre différentes espèces de place, soit supprimées et qu'il soit établi pour chacune desdites espèces de place, des entrées extérieures, avec défense à toute personne de quelque état et condition de (...) de passer du parterre à l'amphithéâtre ni d'aucune autre place inférieure à une supérieure, soit avant soit durant et jusqu'à la fin du spectacle ⁷⁹³ ».

Concrètement cela signifie que chaque classe sociale, que chacun des trois ordres de la société d'Ancien Régime aura une entrée qui lui sera propre, cloisonnant ainsi les différentes catégories de population et évitant le mélange entre les personnes de haute naissance, les magistrats, les officiers, les bourgeois, les marchands et enfin la masse populaire.

Mais, dès la réception de l'ordonnance royale, les échevins de Marseille font savoir au comte de Saint-Florentin, ministre, que les changements et transformations demandés dans la salle de spectacle ne seront pas si simples à réaliser. Le ministre répond à ces objections dans les termes suivants, le 9 avril 1753 :

« Les échevins de Marseille me marquent, à l'occasion de l'ordonnance du roi du 20 mars dernier, concernant les spectacles de cette ville, qu'ils ne croient pas pouvoir l'exécuter quant à la communication de l'amphithéâtre avec les premières loges qu'il leur paraît impossible de supprimer. Si ces lieux sont disposez comme dans les Spectacles de Paris, ainsi qu'ils le disent, il me paraît simple de donner à l'amphithéâtre une entrée particulière et extérieure, comme chacune des loges à la sienne, les devants des loges forment d'ailleurs une enceinte qui les sépare de l'amphithéâtre et qui rompt la communication de l'un à l'autre. Cependant (...) il

⁷⁹³ AMM, GG 192, 20 mars 1753.

*faudrait que je connusse exactement le local pour juger sainement les représentations des échevins*⁷⁹⁴ ».

Peut-on voir dans cette attitude des échevins un refus de d'obtempérer⁷⁹⁵ ? Il est vrai que les magistrats de la ville trouvent les mesures énoncées par l'ordonnance au royal du 20 mars 1753 et notamment les dispositions concernant la Comédie, exagérées.

Le maréchal duc de Villars, reconnaît lui-même, dans une lettre du 3 avril 1753, que les mesures contenues dans l'ordonnance royale et notamment « *l'augmentation des places inférieures, qui sont tout à coup portées au double, diminuera de beaucoup le nombre des spectateurs et fera également du tort au directeur de la comédie* »⁷⁹⁶.

Il faut reconnaître que derrière ces mesures de réaménagement de la salle et derrière cette politique d'augmentation substantielle des prix à la Comédie, se cache en réalité une volonté d'écarter des spectacles une certaine catégorie de la population.

Il serait faux de croire que le théâtre et l'opéra réussissent l'exploit de faire cohabiter paisiblement, le temps d'une représentation, dans une même salle de spectacles les plus nobles et les plus modestes.

L'« *antagonisme entre le parterre et les nobles qui le méprisaient fort* » existait déjà au XVIIe siècle. Molière s'en fait l'écho, dans *La Critique de l'École des Femmes*, avec ses petits marquis « *qui ne veulent pas que le parterre et du sens commun, et qui se roi fâchait la voirie avec lui, plus de la meilleure chose du monde* ». Le parterre savait bien rendre ce mépris aux spectateurs des loges, ce qui engendrait alors des troubles pouvant aller jusqu'à l'interruption de la représentation⁷⁹⁷.

Cette même division entre le parterre et les loges se retrouve aussi pendant les débuts de la Révolution (de 1789 à 1792 notamment). Mais cette fois-ci, ce clivage n'est plus le

⁷⁹⁴ ADBR (site de Marseille), C 3975, 9 avril 1753.

⁷⁹⁵ La salle de spectacles de Marseille connaissait une configuration particulière ainsi que l'explique M. Aillaud (Maire) le 9 mai 1753 : « *Suivant l'esprit de l'ordonnance, il aurait fallu une porte séparée qui n'eût conduit à l'amphithéâtre, qui est à un prix différent du théâtre et premières loges. Mais la construction de la salle ne l'a pas permis, quand même l'on se serait servi d'un Caffé ou buvette qui se trouve sous cet amphithéâtre. Messieurs les échevins m'ont assuré que M. Capus le cadet et l'architecte de la ville y étaient allés plusieurs fois et qu'ils n'avaient pu trouver une issue pour cet amphithéâtre. On espère que par le moyen d'un tambour l'on remédiera la communication de l'amphithéâtre avec les premières loges et théâtre.* » Voir ADBR (site de Marseille), C 3975, 9 mai 1753.

⁷⁹⁶ AMM, GG 191, 3 avril 1753.

⁷⁹⁷ Voir 2^{ème} Partie, chapitre 3 sur les incidents non politiques et politiques au spectacle.

reflet d'un certain « *snobisme*⁷⁹⁸ » d'Ancien Régime ; il témoigne de la nouvelle organisation politique de la société issue des événements de 1789 :

A présent il n'y a plus trois ordres mais un affrontement en le parterre qui défend les idées révolutionnaires au cri de « Vive la Nation ! » et les loges qui prennent le parti du roi et de la monarchie constitutionnelle au cri de « Vive le Roi ! »⁷⁹⁹. La salle de spectacles est alors divisée en deux camps politiques opposés⁸⁰⁰ jusqu'à ce que les représentants du peuple envoyés en mission à Marseille tentent, de supprimer toute forme de distinction basée sur l'origine sociale en instaurant des représentations qui seront données gratuitement chaque décadi⁸⁰¹. (Quant aux divergences politiques le répertoire joué est intentionnellement patriotique et les spectateurs n'ont pas le choix du programme !)

Mais en supprimant ce système de « politique sélective par les prix » instaurée par l'ordonnance de 1753 et en ouvrant les spectacles à tous, les révolutionnaires voient se reproduire alors le schéma d'Ancien Régime : les représentations sont troublées par des perturbateurs. Cette fois ce sont les représentants du peuple en mission à Marseille qui se retrouvent confrontés à des spectacles où les désordres sont fréquents voire systématiques. C'est à un point tel, que l'Ordre public réclame leur suppression : c'est ce qui sera décidé en 1795⁸⁰².

⁷⁹⁸ Voir MELESE, Pierre, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV 1659-1715*, Op. cit. pp. 211-215.

⁷⁹⁹ Ce point sera développé plus profondément dans la 2^{ème} Partie, au chapitre 3.

⁸⁰⁰ Cela n'est pas sans rappeler la division entre le Coin de la Reine et le Coin du Roi lors que la querelle des Bouffons. La querelle éclate en 1752 suite à la représentation d'opéras bouffes dans la Capitale, par une troupe italienne. Paris se scinde alors en deux clans : d'un côté les partisans de la tragédie lyrique (*opera seria*) représentante du style français et de l'autre les sympathisants de l'opéra-bouffe et de la musique italienne. Jean-Jacques Rousseau viendra rajouter son grain de sel avec la *Lettres sur la musique française* (1753) dans laquelle il n'hésite pas à faire l'apologie des qualités musicales de l'italien tout en accablant très sévèrement le français : « *je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est pas du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont pas de musique ne peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.* »

Voir également notre Mémoire de DEA en Théorie du Droit sur « *Jean-Jacques Rousseau, juriste et musicien* », Aix-Marseille III, 2004, 194 f.

⁸⁰¹ Il s'agissait de faire du théâtre et des spectacles, des instruments d'éducation (voir 2^{ème} Partie, chapitres 1 et 2). Quant aux artistes, ils deviendront des « instituteurs publics » ! Voir AMM, 13 D art. 20, 6 pluviôse an III (25 janvier 1795).

⁸⁰² Voir ADBR (site de Marseille), L 1210, 19 pluviôse an III (7 février 1795) et AMM I¹ 551, 19 pluviôse an III (7 février 1795)

L'on ne peut, alors, que constater l'échec des politiques royales et révolutionnaires menées vis à vis du public à Marseille.

Ainsi, sous l'Ancien Régime, lorsqu'il s'agit d'instaurer une hiérarchie sociale entre les spectateurs, voire d'écarter une certaine catégorie de la population par la mise en place d'entrées distinctes et par une politique d'augmentation des prix, les marseillais résistent en entrant au spectacle sans payer ou en changeant de place une fois entrés dans la salle. Et malgré les ordonnances de police répétées, malgré les menaces d'amendes et de prison, les marseillais semblent ne pas changer leur habitudes...

Pendant la Révolution, lorsqu'il s'agit de mettre tous les spectateurs sur un pied d'égalité en leur offrant des représentations *gratis* chaque décadi, ces derniers ne veulent pas des pièces patriotiques qu'on leur propose, et transforment alors le lieu du spectacle en « assemblées tumultueuses ».

Le public marseillais semble ingouvernable quelles que soient les mesures prises et quelles que soient les méthodes employées. C'est que le public marseillais est difficile à contenter. Et les spectateurs, même les plus modestes, font preuve d'un goût très sûr. Il ne fait d'ailleurs, aucun doute que les personnes les plus pauvres ont assidûment fréquenté les spectacles à Marseille. Le nombre important d'ordonnances de police interdisant d'entrer au spectacle sans payer prouve, si besoin est, que les plus modestes trouvaient le moyen d'entrer dans la salle de représentation que ce soit par la ruse ou par la violence⁸⁰³. Et ceux-ci ne se priveront pas donner leur avis sur la qualité des spectacles, comme nous le verrons plus loin⁸⁰⁴.

Fabre explique qu'avant 1769 il n'y avait que quatre présentations par semaine au théâtre de Marseille. Deux mille citoyens environ, formaient le fonds des amateurs ordinaires du spectacle. On commence en 1769 à jouer cinq fois par semaine, c'est à dire le dimanche, le mardi, le mercredi, le jeudi, et le samedi.

En 1779 et postérieurement, il y avait spectacle tous les jours, à l'exception des fêtes solennelles. Le théâtre était fermé pendant toute la quinzaine de Pâques. Douze mille

⁸⁰³ Voir notamment Ordonnance du 12 janvier 1688, AMM, FF 179 ; ordonnance du 25 janvier 1689 AMM, FF de 119 ; ordonnance du 17 mai 1752 AMM, FF 212 ; ordonnance du 10 avril 1771, AMM, FF 212 ; ordonnance du 9 avril 1774 AMM, FF 184 etc.

⁸⁰⁴ Voir le chapitre 3 de la 2^{ème} Partie.

citoyens avaient alors pris l'habitude plus ou moins fréquente du spectacle à Marseille⁸⁰⁵.

La salle d'Aix, qui d'après les témoignages de l'époque n'est pas grande, peut cependant contenir jusqu'à 1016 personnes les jours de représentations extraordinaires.

Les places se répartissent de la manière suivante⁸⁰⁶ :

- Parterre	500 places
- Parquet.....	60 places
- Loges grillés	16 places
- Premières Loges	150 places
- Deuxièmes loges	140 places
- Troisièmes loges	150 places
TOTAL :	1016 places

Le Grand-Théâtre de Marseille, quant à lui, inauguré en 1787 et construit d'après les plans de Benard, avait une capacité de 2000 places⁸⁰⁷.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la politique de construction, en province, de salles et d'édifices entièrement dédiés aux spectacles favorise une certaine « démocratisation culturelle » : le public est de plus en plus nombreux et il est de bon ton d'aller aux spectacles.

Pendant la période révolutionnaire, les politiques culturelles tenteront de rendre les spectacles accessibles à tous, par le biais des représentations gratuites. Mais cela se

⁸⁰⁵ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, t. III, p. 320

⁸⁰⁶ AMA, BB 244 f° 543, 10 septembre 1781.

Charles de Ribbe prétendait que « la salle contenait 900 personnes les jours ordinaires et 1200 les jours de foule, mais très serrées ». Voir Charles de Ribbe, *Un journal et un journaliste à Aix avant la Révolution, étude de mœurs sur la ville d'Aix vers la fin du XVIII^e siècle*, Impr. De Pardigon, Aix, 1859, p. 25.

⁸⁰⁷ La parcelle étant réduite, le volume bâti qu'autorisait la superficie du terrain délimité pour le Grand Théâtre conduit Benard à diminuer les aménagements intérieurs. De ce fait, il fut obligé de réduire au strict minimum, d'une part, l'entrée, les foyers et les accès à la salle, et d'autre part la scène. Ce qui lui permit de réaliser une salle de 2000 places pour laquelle il prit le même parti que Victor Louis à Bordeaux, à savoir un plan circulaire tronqué, légèrement évasé, avec un parterre et des rangées de loges superposées. Voir SEGOND, André, *L'Opéra de Marseille 1787-1987*, Editions Jeanne Laffitte, 1987, p. 12.

révélera être un échec retentissant : le répertoire de circonstance proposé au public est loin d'attirer le spectateur et le fait même plutôt fuir...

Quoiqu'il en soit, durant tout le XVIII^e siècle, les spectacles, sont de plus en plus fréquentés et par toutes les couches de la population⁸⁰⁸.

Mais pour quelles raisons va-t-on au Théâtre et à l'Opéra ? s'y rend-on pour voir ou pour être vu ?

B. UN LIEU DÉDIÉ AUX « AFFAIRES » ET AUX RÉUNIONS POLITIQUES

Le Théâtre et l'Opéra ne sont pas seulement des lieux où l'on vient apprécier l'art lyrique et dramatique. C'est aussi et surtout des lieux où l'on fait des rencontres : il peut s'agir d'entrevues galantes (comme nous venons de le voir) mais plus significatif encore, la salle de spectacles peut se transformer en véritable « temple du commerce » où vont se concrétiser de véritables rendez-vous d'affaires. (a)

Le Théâtre et l'Opéra ne sont alors plus seulement des lieux où l'on vient voir mais des lieux où il est de bon ton de se « faire voir » particulièrement lorsqu'il s'agit de politique. (b)

a. Un lieu de « rencontres » où l'on conclut des « affaires »

Nombre de femmes et de jeunes gens, trouvent à la Comédie ou à l'Opéra l'occasion de se rencontrer, comme aux bals ou à la promenade. Comme l'explique Henri Lagrave

⁸⁰⁸ Cette augmentation est telle, qu'elle pousse les directeurs à faire des aménagements dans la salle afin de pouvoir accueillir plus de spectateurs. C'est le cas à l'Opéra en 1780 avant la construction du Grand Théâtre : tous les espaces existants sont utilisés pour créer de nouvelles places. On enlève même les grilles aux loges grillées pour en faire des places à abonnements. Il faut rappeler qu'avant ces changements, les loges grillées étaient réputées pour être mal fréquentées : elles abritaient souvent des indécences. Voir l'affaire des loges grillées infra et AMM, FF 214, 14 mars 1780.

« en ce cas, le théâtre, à la limite, n'est plus qu'un prétexte ; de fait, il arrive trop souvent que le spectacle soit dans la salle, et que le public – ou une partie du public – s'intéresse à la salle plus qu'à la scène. Les petits-mâtres sur le théâtre ne sont pas seuls à s'exhiber ; les loges donnent la comédie au parterre, et le parterre aux loges. La représentation est alors détournée de sa fin propre⁸⁰⁹ »

Ces comportements se retrouvent aussi chez le public marseillais et peut être même plus qu'ailleurs car les mœurs générales du pays de Marseille incitent à ce genre d'attitude. Différents témoignages d'époque attestent de cette vérité. Ainsi, un négociant de Marseille disait, en 1725, au fils de l'un de ses correspondants :

« Quoi que Marseille soit en France, on peut la regarder comme la petite Turquie, la petite Italie, la petite Barbarie, et un abrégé de tous ces pays-là en bien et en mal. En un mot, Marseille, par la vie voluptueuse qu'on peut y mener, est le paradis de Mahomet. Nous ne manquons pas, grâce à Dieu, de gens sages, de gens de biens qui vont leur droit chemin et qui résistent au torrent de la corruption ; mais ils sont rares, surtout depuis la peste qui fit chez nous tant de ravages⁸¹⁰. Un nouveau peuple est ici venu, pire que celui qui s'était attiré le fléau. La vie sobre et réglée est, à Marseille, le plus puissant préservatif qu'on puisse employer pour résister aux tentations où l'on est sans cesse exposé de ruiner son corps, son âme et sa bourse.⁸¹¹ »

Plus tard, en 1789, un autre auteur retrace ainsi le portrait moral de Marseille :

« L'amour des richesses et celui des plaisirs y sont les principaux liens de la société. L'opulence, ou le luxe qui en a l'air, est l'objet de l'émulation générale. (...)

Les Marseillais, comme presque tous les Provençaux, son gais, vifs, emportés dans leurs plaisirs, comme dans leur colère. Leur tête est prompte à s'enflammer ; leur sang

⁸⁰⁹ LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksiek, Paris, 1972, p. 417.

⁸¹⁰ L'auteur fait ici référence à la peste de 1720.

⁸¹¹ Instructions données vers l'année 1724 par un négociant de Marseille ou le fils de l'un de ses correspondants de Lübeck. Voir les *Mémoires instructifs pour un voyageur dans les divers états de l'Europe*, Amsterdam, 1738, tome II, pp. 240- 241.

*bouillonne (...) Ils sont plus propres aux ouvrages d'imagination qu'à ceux qui demandent de la méditation et de la profondeur.*⁸¹² »

Enfin, les étrangers qui connaissent les habitants de Marseille, portent le même jugement :

*«The common people have a brutality and rudeness of manners more characteristic of a republican, than a monarchical and absolute government.*⁸¹³ »

Pour Augustin Fabre⁸¹⁴, la devise si connue *Ridendo castigat mores* n'est valable qu'en rhétorique et apparaît « *partout ailleurs d'une vérité fort contestable* ». Selon lui elle pourrait, à la rigueur, s'appliquer à la haute comédie mais ce serait « *trop demander à un art brillant et fécond* » de pouvoir nous rendre meilleur... Fabre en conclut, concernant les mœurs marseillaises aux spectacles :

*« J'ai seulement à dire que le théâtre de Marseille n'eût rien qui ressemblât à une école de morale. Les représentations furent souvent troublées par une jeunesse capricieuse qui commettait des excès de tous genres. Les amis des mœurs, les hommes sages et paisibles en furent affligés. Le théâtre était un pays enchanté qui avait son gouvernement et ses usages. Les unions entre les deux sexes y prenaient naissance, les engagements s'y maintenaient sous des lois spéciales.*⁸¹⁵ »

Les pouvoirs publics sont parfaitement conscients de ces troubles, aussi tentent-ils de légiférer en la matière en prenant diverses mesures qui visent :

- D'une part à veiller à ne pas laisser entrer des femmes au comportement indécent
- D'autre part à éclairer suffisamment la salle pour éviter les comportements licencieux.

⁸¹² DULAURE, J-A, *Description des principaux lieux de France, Provence* (volume 1), Lejay, Paris, 1789, p. 96.

⁸¹³ Voir, *A tour through the provinces of France in a series of letters. A la suite des Memoirs of the kings of France of the race of Valois*, by Wraxall, London, 1777, volume II, p. 332. Cité par Augustin Fabre, *Les rues de Marseille, Op. cit*, Tome III, p. 354. Et à propos des mœurs à Marseille et au Théâtre voir les pages 350 à 390.

⁸¹⁴ Fabre, *Les rues de Marseille, Op. cit*, Tome III, p. 356

⁸¹⁵ *Ibid.*

Dès 1725, les échevins de Marseille, lieutenants généraux de police, ordonnent « *au sieur Lafont, directeur de l'opéra ou Académie royale de musique, qu'il y aura toujours, à chaque représentation, deux commissaires de police, un capitaine de quartier et un lieutenant de la ville pour faire observer les ordonnances de police, et la décence*⁸¹⁶ ».

Le 16 octobre 1725, un extrait des Registres du Greffe de la Lieutenance générale de police de la ville de Marseille indique :

« Sur ce qui nous a été représenté par le Procureur du Roy (...)

Et pour empêcher toute indécence, que le dit Lieu (Opéra) ensemble les Allées, Montées et Galeries, tant à l'entrée qu'à la sortie, soit suffisamment éclairés. A ces causes.

Nous échevins, (...) ordonnons qu'à chaque représentation un Garde de Police restera à la porte. Enjoignons au directeur dudit opéra d'y avoir de la lumière, tant dans la salle qu'aux Allées, Montées et Galeries, à peine de 100 livres d'amende »

Cette obligation, faite au directeur de spectacle, d'éclairer suffisamment la salle est l'exemple même de ce que l'on nomme « mesures disjonctives » en droit pénal. En effet, ces mesures ont pour finalité d'éviter la conjonction des facteurs criminogènes tenant aux traits de personnalité (facteurs endogènes) et aux caractéristiques de certains lieux (facteurs exogènes)⁸¹⁷. L'Edit de Marly⁸¹⁸, de juin 1697, portant l'établissement des lanternes dans les principales villes du royaume en est une application directe.

La police, en surveillant ce qui se passe, et le directeur des spectacles, en étant obligé d'éclairer suffisamment la salle sous peine d'amende, sont donc mis à contribution pour empêcher les indécences durant les représentations.

Cela a-t-il un effet quelconque ? Il faut croire que non puisque ces mesures et les peines d'amendes à l'encontre du directeur sont régulièrement répétées dans diverses ordonnances de police : par exemple dans l'ordonnance de police du 17 mai 1752, il est rappelé par les échevins que Marseille que :

⁸¹⁶ AMM, FF 190, 14 décembre 1725.

⁸¹⁷ Voir STEFANI, LEVASSEUR, BOULOC, *Droit pénal général*, Dalloz, Paris, p. 567.

⁸¹⁸ AMM, FF 190 ; f° 131.

«Article 6

Tous ceux qui se placeront au Parterre ne pourront (...) proférer aucunes paroles indécentes à peine de 5 livres d'amende pour la première fois, et d'interdiction du Spectacle en cas de récidive.(...)

Article 8

Ceux qui se placeront aux autres endroits de la salle s'y tiendront avec la tranquillité et la décence que le bon ordre et l'honnêteté publique exigent, à peine d'amende arbitraire. (...)

Article 16

Tous Entrepreneurs, Directeurs et Directrices des spectacles, feront éclairer suffisamment la Salle, les Allées, Montées et Galeries une heure avant la représentation, à peine de 10 livres d'amende. ⁸¹⁹»

En 1780, l'ordonnance royale du 22 janvier 1780 *contenant règlement sur quelques objets concernant le spectacle*, aborde la question des « loges grillées » qui étaient regardées comme incitant les comportements licencieux. D'ailleurs les échevins de Marseille avaient fait

« interdire l'entrée des loges aux femmes, craignant qu'à la faveur des grilles la licence ne s'y introduisit. ⁸²⁰ » L'article 6 de l'ordonnance royale du 22 janvier indique la conduite à tenir concernant ces loges et dispose :

« Pourront les entrepreneurs louer également les loges grillées à l'année, soit qu'elles le soient ou qu'elles ne le soient pas, les femmes pourront y être placées de même que les hommes ; enjoint Sa Majesté aux entrepreneurs de n'y point laisser placer de femmes suspectes, & aux Maire & Echevins d'y tenir la main. ⁸²¹ »

En effet, il semble qu'à cette même époque, de nouvelles données concernant la composition sociologique du public viennent changer la situation. A Marseille, les spectacles sont de plus en plus fréquentés et notamment par des femmes honnêtes. Cela

⁸¹⁹ AMM, FF 212, 17 mai 1752

⁸²⁰ AMM, FF 214, 14 mars 1780.

⁸²¹ AMM, GG 193, Versailles, 22 janvier 1780.

oblige le directeur de l'Opéra à procéder à des changements dans la salle afin d'augmenter le nombre de places :

« Alors, le spectacle n'était pas aussi fréquenté par les dames qu'aujourd'hui ; il y en avait très peu qui fussent abonnées (...)

Le goût du spectacle ayant augmenté à Marseille, la ville s'étant prodigieusement agrandie, les 8 loges qui seules avaient été dans la classe des premières, furent insuffisantes. Alors l'amphithéâtre et les loges qui l'entourent furent rangés dans la classe des premières, et les femmes suspectes furent reléguées aux secondes. (...)

Les balcons furent pareillement remplacés par des loges qui furent pratiquées au niveau des secondes. On avait fait ces changements depuis plusieurs années quand le précédent entrepreneur établi, au-dessous de ces nouvelles loges, et presque au-dessous du théâtre, 5 loges grillées qui n'ont d'avenue que par le théâtre. (...) ⁸²²»

Malgré la possibilité offerte aux femmes, depuis l'ordonnance royale du 22 janvier 1780, de pouvoir désormais occuper ces loges grillées ; à Marseille la police des spectacles surveille de très près les personnes qui y prennent place. Pour régler le problème, l'administration de l'Opéra de Marseille, reconnaissant que ces grilles pouvaient amener des abus, avait décidé de les prévenir en faisant enlever toutes les grilles de façon à ce qu'il n'en subsiste plus qu'une seule grillée. Cette dernière était louée à l'année à des négociants honnêtes et connus. Mais les personnes chargées de surveiller les spectacles semblent trouver ces mesures insuffisantes et, le 25 février 1780, ils font sortir *manu militari* toutes les femmes qui se trouvent dans ces loges. Beaussier, alors directeur de l'Opéra s'en plaint auprès des échevins le 14 mars 1780 :

« Au moyen de ce que les grilles ont été enlevées aux anciennes loges, et qu'on n'en a point mis aux nouvelles loges du parquet, vous avez cru, Messieurs, qu'il ne pouvait y avoir de danger d'y laisser entrer les femmes puisque vous les y avez souffertes depuis la rentrée du spectacle jusqu'au 25 février dernier (1780), jour où l'on donnait une représentation de La princesse de Navarre et de La Matinée à la mode.

Ce jour là, le sieur Bataglino, lieutenant de quartier, a fait sortir toutes les femmes qui étaient dans ces loges, tant anciennes que nouvelles, dont une seule n'est grillée. (...)

⁸²² AMM, FF 214, s.d. Probablement aux alentours de 1780-1781 car ce document renvoie à l'affaire des femmes expulsées des loges grillées voir AMM, FF 214, 14 mars 1780.

Par cette expulsion aussi subite que générale, dont les suppliants ignorent les motifs, ils sont dans le cas de manquer à leurs engagements pour les abonnements. Ces abonnements étaient fondés eux-mêmes sur la publicité de l'entrée de ces femmes dont les Magistrats ont eu connaissance depuis le principe, et à laquelle ils ne s'étaient jamais opposés. (...)

On peut dire que ces loges sont moins susceptibles qu'aucune autre des abus de la licence puisqu'elles sont immédiatement à la vue d'une partie du parterre, de tout le parquet, du théâtre, et de la loge des Magistrats. On peut même ajouter que ces femmes étaient si peu suspectes qu'elles ont toutes mieux aimées renoncer au spectacle que d'aller aux secondes loges.⁸²³ »

Pour régler l'affaire, le 17 mai 1780, les échevins enjoignent « *aux actionnaires de se conformer exactement à l'article 6 de l'ordonnance du Roi du 20 janvier dernier ; et ce faisant de ne point laisser placer des femmes suspectes abonnées ou non, tant dans les deux loges ci-devant grillées et dans l'orchestre que dans les autres loges latérales et dans le parquet*⁸²⁴ ».

Les spectacles à Marseille ne permettent pas seulement les rencontres galantes. Ils sont aussi l'occasion de parler entre négociants de commerce. Marseille est une grande ville de commerce⁸²⁵ et l'une des raisons pour lesquelles l'on se rend au théâtre, c'est aussi pour y conclure des affaires ! D'ailleurs les marchands et les négociants ont pris l'habitude de se déplacer librement dans le théâtre, enjambant les cloisons ce qui a obligé les autorités à prendre des mesures dans ce domaine. Des documents d'archives du début du XIXe siècle en témoignent.

⁸²³ AMM, FF 214, 14 mars 1780.

⁸²⁴ AMM, FF 214, 17 mai 1780.

⁸²⁵ Sous Louis XIV, les actes pris par Colbert en faveur du commerce et de l'industrie ont eu une grande influence sur la prospérité de Marseille.

Sous Louis XV, un certain Georges de Roux, fils d'un officier de la marine royale, fut l'un des plus riches négociants de son époque et apporta de grandes opportunités commerciales à Marseille. En témoigne la lettre écrite, le 4 août 1769, par la chambre de commerce de Marseille à M. le duc de Praslin, ministre de la marine : « *Marseille se glorifiera toujours d'avoir été le théâtre des exploits de M. le marquis de Roux dans le commerce. (...) Ses expéditions, dans l'espace de quarante-cinq ans, ont donné l'âme et le mouvement dans Marseille, surtout lorsque la guerre qui fermait les portes du royaume suspendait presque toutes les opérations et semblait ne laisser de liberté qu'à ses seules entreprises ; ouvriers en tout genre qu'il a fait subsister, constructions, armemens, denrées dont il a procuré la consommation, il serait difficile, Monseigneur, de récapituler et d'apprécier les biens qu'il a fait en cette ville. »*

De 1783 à 1792, la valeur des exportations à Marseille est annuellement de 60 080 000 livres, et celle des importations de 78 280 000 livres. Voir JULLIANY, Jules, *Essai sur le commerce de Marseille*, Impr. de J. Barile, Marseille, Tome 1. *Aperçu historique – Institutions locales*, 1841-1842, pp. 54, 81-83.

Ainsi, le 1^{er} septembre 1806, Gaudemar, commissaire particulier de police des sections 30, 31 et 32, se plaint au premier adjoint du maire de ce que ces « *messieurs les négociants semblent en faire (du théâtre) une salle de commerce.*⁸²⁶ »

Quelques jours plus tard, le 10 septembre, le même commissaire rapporte :

« *Je n'ai pas grand chose à vous annoncer sur le grand théâtre, la tranquillité y règne toujours. (...)*

*Je fais tous mes efforts pour avoir un peu plus de tranquillité au parterre. Il m'est impossible d'en venir à bout. On y traite des affaires comme en pleine Loge. Pour y parvenir il me faudrait plus de monde. J'ai déjà eu l'honneur de vous l'observer dans mes derniers rapports.*⁸²⁷ »

En 1809, le problème est toujours le même. C'est ce que constate le commissaire de police Gibert, dans son rapport du 7 janvier :

« *Hier, au grand Théâtre, le parterre où il y avait peu de monde, a été très bruyant. Le dessous des lères loges était rempli de négociants et de courtiers qui traitaient d'affaires comme en bourse : les agents n'ont pu obtenir le silence & je n'ai pu l'obtenir moi-même.*⁸²⁸ »

Enfin en 1810, lors d'une représentation au Grand-Théâtre, plusieurs négociants sont rappelés à l'ordre, mais « *les avertissements qu'ils ont reçus n'ont pu les retenir de traiter leurs affaires de commerce.*⁸²⁹ »

Nous nous permettons ici de dépasser légèrement nos limites chronologiques pour rendre compte d'une réalité qui existait aussi, à n'en pas douter, sous l'Ancien Régime, mais dont seuls les documents d'archives retrouvés et présentés ici rendent compte : comme l'attitude consistant à faire des affaires au spectacle y est présentée comme une habitude, ces faits devaient également exister au XVIII^e siècle. Cela semble logique étant donné que Marseille a toujours été une grande ville commerçante.

⁸²⁶ AMM, I¹ 553, Marseille 1^{er} septembre 1806.

⁸²⁷ AMM, I¹ 553, Marseille 10 septembre 1806.

⁸²⁸ AMM, I¹ 556, Marseille 7 janvier 1809.

⁸²⁹ AMM, I¹ 557, Marseille 1^{er} mars 1810.

b. Un lieu utilisé à des fins politiques : Des gouvernants en représentation au Théâtre aux assemblées politiques dans les Salles de spectacles

La finalité politique de la salle de spectacles peut revêtir deux formes :

- sous l'Ancien régime il s'agit pour les autorités de se donner en représentation, lorsqu'elles viennent « siéger » au spectacle en affirmant leur rôle politique : l'affaire du tapis des échevins de Marseille en est une excellente illustration.
- Pendant la Révolution, le lieu du spectacle devient l'endroit privilégié de l'expression des idées politiques : certains spectateurs envoient des billets sur la scène destinés à être lus par les artistes et qui sont de véritables pamphlets politiques.
Et une fois, le rideau baissé, la salle de spectacle peut aussi se transformer en un lieu de réunions politiques où les idées s'expriment, et où la résistance s'organise aussi...

Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'une des sections révolutionnaire de Paris a pris le nom de « Section du Théâtre-Français⁸³⁰ » et qu'il existera des liens étroits avec les section de Marseille⁸³¹.

L'affaire du tapis des échevins de Marseille illustre la manière dont le pouvoir politique se met en scène au Théâtre durant l'Ancien régime.

Sous la monarchie, il était d'usage à Marseille, pour toutes les cérémonies, de mettre un « *Tapis à la livrée de la ville au devant des places* » occupées par les maire, échevins, assesseur, conseillers du roi, et lieutenants généraux de police de la ville. Par la suite, et par « *une dépendance de cette possession* » ils ont fait mettre un tapis à la même livrée au devant de la loge qu'ils occupaient lorsqu'ils assistaient au spectacle. Mais cet usage avait été interrompu en 1766⁸³². Les autorités de la ville qui souhaitaient utiliser à

⁸³⁰ Cette « section du Théâtre français » prendra le nom de « section de Marseille et Marat » en août 1793, puis le nom de « section Marat » à partir de pluviôse an II pour reprendre son nom primitif de « section du Théâtre-Français » en pluviôse an III.

⁸³¹ Voir LECLÈRE, Adrien, *Les sections de Marseille aux sections de Paris*, Impr. Rochebrun et Mazet, Paris, 179 ?, 7 p.

⁸³² En 1766, l'administration de Marseille fut modifiée et composée d'un maire, quatre échevins et un assesseur : leur exercice était de trois ans. Les conseillers des villes furent réduits à 36 et renouvelé par

nouveau ce droit y sont autorisées par un arrêt du Parlement en date du 28 janvier 1772, qui « *maintient les Maire, Échevins, Assesseur, Conseillers du Roi, Lieutenants Généraux de Police de la ville de Marseille, dans le droit et possession de faire mettre un Tapis, à la livrée de la Ville, au devant de leur loge, lorsqu'ils assistent au spectacle.* ⁸³³ »

Dans l'arrêt il est clairement indiqué que ce tapis annonçant la présence des autorités de la ville est aussi et surtout le « *signe de leur juridiction en qualité de Lieutenants généraux de police. En effet, il n'est pas douteux que le Magistrat politique assistant au spectacle, dont il a seul la police, ne doive être reconnu à des marques extérieures qui le désignent.* ⁸³⁴ »

Par ailleurs, « *cette marque est d'autant plus nécessaire à Marseille, que cette Ville est habituellement fréquentée par des personnes de toutes les Nations, et rien n'est plus capable d'en imposer à la multitude qui compose ces assemblées naturellement tumultueuses, que la présence d'un Magistrat politique, désigné par une marque extérieure qui frappe tous les yeux.* ⁸³⁵ »

Le but est donc clairement politique et vise autant à assurer la juridiction des Lieutenants Généraux de Police que le maintien de l'Ordre public : toute personne doit pouvoir clairement identifier les autorités de la ville et les associer à l'exercice du pouvoir politique dans la cité phocéenne.

Que va-t-il advenir de ce symbole politique durant la Révolution ? Les aventures connues par le Tapis des échevins témoignent, avec une certaine espièglerie irrévérencieuse, du caractère politique que peut revêtir le lieu du spectacle.

En 1789, lors de l'ouverture de la saison artistique au Grand-Théâtre de Marseille (Opéra) et quelques instants avant que le spectacle ne commence, le public réclame à grand cris que le tapis d'honneur soit mis au-devant de la loge de Messieurs les

tiers chaque année : sur les douze élus, trois devait être nobles, un avocat, trois négociants ou commerçants en gros non nobles, trois bourgeois et deux marchands tenant boutique. Les médecins pouvaient être compris au nombre des bourgeois, mais ils ne pouvaient être nommés échevins. Nul ne pouvait être élu maire, échevin, ni assesseur, s'il n'était ou n'avait été conseiller de ville. Le maire devait posséder 30 000 livres en bien-fonds dans la ville où le terroir, ou rentes sur la communauté ; des échevins 20 000 ; l'assesseur 10 000. Voir JULLIANY, Jules, *Essai sur le commerce de Marseille*, Op. cit., Tome , p. 78.

⁸³³ AMM, GG 192, 28 janvier 1772.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*

Officiers municipaux. Il est répondu au désir des spectateurs et le tapis est placé pendant que l'orchestre exécute une marche de M. Legrand. Le *Journal de Marseille* décrit ainsi la scène :

« Ce tapis, dont Messieurs les Volontaires de la Milice citoyenne de Marseille ont fait hommage à Messieurs les Administrateurs, est à la fois simple et noble :

Les armées du Roi est celle de la Ville, unies par deux branches d'olivier et de laurier, sont brodées en bosse d'or et d'argent sur un superbe drap bleu galonné d'argent ; au-dessous des armes on lit : Consulibus Patria votum.⁸³⁶ »

Mais bientôt, le tapis va être victime d'un vol ou plutôt d'un « rapt politique ».

En effet dans une lettre envoyée à MM. les Députés des trois ordres⁸³⁷, Le 29 juin 1789, les faits suivants son rapportés :

Le sieur en Amphoux, capitaine de quartier, arrivant à la salle de spectacle à la tête des gardes de police, constate que le tapis a été enlevé dans la loge où il était enfermé et que pour y parvenir on avait forcé la porte. Bientôt le garçon chargé de l'éclairage lui remet le placard anonyme suivant qui avait été trouvé dans la loge, en lieu et place du tapis :

« La Patrie te l'avait donné parce qu'elle te croyait honnête homme, la Patrie de l'ôte parce que vous êtes de foutus coquins.

La jeunesse de Marseille.⁸³⁸ »

Aussitôt une information est ouverte par le lieutenant criminel⁸³⁹. Mais bientôt l'affaire se résout d'elle-même toujours avec la même espièglerie irrévérencieuse. Le procès verbal dressé le 2 juillet 1789 nous apprend les circonstances du dénouement :

⁸³⁶ *Journal de Marseille*, 20 avril 1789, feuille du samedi 25 avril 1789.

⁸³⁷ La même lettre a été envoyée à M. de la Tour. Voir AMM, BB 290, f° 120 v°, 1^{er} juillet 1789. Dans ce courrier, les autorités municipales rappellent que ce sont les jeunes citoyens de Marseille qui avaient placé alors à la loge, un tapis aux armes du Au roi et de la Ville. Voir aussi *Journal de Marseille*, 20 avril 1789, feuille du samedi 25 avril 1789.

⁸³⁸ AMM, BB 290, 1^{er} juillet 1789.

⁸³⁹ Il va y avoir un conflit de compétence à ce sujet : les autorités municipales assurent qu'elles sont compétentes en la matière et qu'il n'était pas nécessaire de faire appel à M. le lieutenant criminel : « Nous croyons qu'il est de la dignité de notre administration, de la nature des circonstances du délit, de continuer notre procédure. Nous vous prions de nous faire savoir vos intentions. » Voir AMM 289, f° 121 v° ; lettre adressée à M. de la Tour le 3 juillet 1789.

« nous Victor Joseph Verdilhon, échevin (...) en présence de Me J-Bte Jh, avocat, en l'absence du procureur du roi, et de Me Jh Lombard, greffier ; en suite du décret par nous rendu (...) nous sommes rendus vers 4 heures de relevée à la salle du spectacle pour découvrir si le tapis volé n'avait pas été caché dans quelque endroit de la salle.

Le sieur François Richard, tapissier, nous a dit que le tapis était au pouvoir du sieur Bruxelles, tailleur de la direction (...) Après avoir pris de lui le serment de dire la vérité, de nous déclarer s'il est vrai qu'il a en son pouvoir le susdit tapis, volé le 29 du mois passé, il nous a répondu que ce jourd'hui, vers les 4 heures, un garçon du peintre lui a conduit un jeune enfant porteur d'une corbeille et d'une lettre (...) qu'ayant voulu ouvrir cette corbeille, il s'est aperçu qu'elle renfermait le tapis. (...)

Et nous, ayant examiné la susdite corbeille, avons trouvé que l'enveloppe était une toile grossière sur laquelle on a inscrit :

BISCOTINS D'AIX

Ayant fait ouvrir par notre greffier, nous avons trouvé qu'elle contenait le tapis, plié en plusieurs doubles. Nous l'avons trouvé être dans le même état qu'il était avant le vol⁸⁴⁰».

L'affaire peut paraître anecdotique mais elle est révélatrice de l'attitude des Marseillais qui n'hésitent pas à exprimer ouvertement leurs opinions politiques, et qui utilisent pour cela le lieu même du spectacle ou les symboles qui y sont attachés.

Une autre pratique, consiste à jeter sur la scène des billets qui sont de véritables pamphlets politiques⁸⁴¹, dans l'espoir que ceux-ci seront lus par les artistes se trouvant sur scène. Ce stratagème astucieux, utilisés par les spectateurs, il vise à transformer les spectacles en une véritable assemblée politique, changeant ainsi complètement la destination première du lieu de représentation.

Un cas de jet de billet sur la scène est rapporté de la manière suivante :

⁸⁴⁰ AMM, FF 399, 2 juillet 1789.

⁸⁴¹ Il semble que cette pratique existait déjà sous l'Ancien régime mais les vers alors contenus dans ces billets visaient en général à louer les talents de l'artiste sur scène. Cette pratique du jet de billets continue à Marseille pendant le 1^{er} Empire.

« Hier au soir (4 février 1789), après la représentation de *Guillaume Tell*, où le sieur Larive jouait le principal rôle, il fut jeté sur le théâtre une couronne à laquelle étaient attachés des vers séditieux dans lesquels l'auteur finit par dire :

« Je n'admire et je n'aime que les coquins que tu me reproduis »

*Le public demanda la lecture de ces vers (...) l'acteur annonça que la police n'en permettait pas la lecture.*⁸⁴² »

Le message prend tout son sens lorsque l'on sait que Guillaume Tell est le symbole de la résistance à l'opresseur (en l'occurrence, à l'époque, l'opresseur en France est le roi Louis XVI⁸⁴³) ... Apparemment l'auteur des vers préfère voir les talents de Larive utilisés à l'interprétation de « rôles d'Ancien Régime » (Roi tout puissant, Prince, etc.) mais qui ne sont guère plus à l'ordre du jour.

Comme l'acte n'est pas isolé, et comme la police interdit systématiquement la lecture des billets jetés sur scène (ce qui provoque les huées du public) ; les pouvoirs publics décident de les interdire purement et simplement.

Ainsi, dans sa séance du 5 nivôse an II (25 décembre 1793), le conseil municipal de Marseille décide de « *défendre le jet d'aucun billet sur le théâtre* ». Le citoyen Lacroix, jacobin, prenant la parole, fait observer au conseil que « *les billets qu'on jetait sur la scène dans les deux théâtres de cette commune, opéraient un abus contraire aux droits de l'égalité, en ce qu'un simple individu s'érigait l'interprète du public entier* ».

Est-il simplement question d'égalité ou vise-t-on plutôt à rendre sa destination première au lieu du spectacle en le dépouillant de toute fonction politique ?

Plus loin⁸⁴⁴, nous verrons que le public marseillais n'hésitera pas à intervenir lorsqu'une allusion politique contenue dans l'œuvre jouée lui en donnera l'occasion. Les représentations seront ainsi régulièrement interrompues durant la période révolutionnaire se transformant en désaccord généralisé voire en rixe.

⁸⁴² AMM, FF 184, 5 février 1789.

⁸⁴³ La nouvelle de l'exécution de Louis XVI arrivera à Marseille pendant la représentation du *Guillaume Tell* de Lemierre. À l'annonce de cette nouvelle, le spectacle s'interrompt brusquement et les spectateurs sont tous entraînés dans une gigantesque « farandole » populaire et révolutionnaire qui se meut le long des couloirs et des loges du Théâtre. Voir FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, p. 403.

⁸⁴⁴ Voir 2ème Partie, Chapitre 3.

Pendant la Révolution, les clubs, les partis se réunissent dans les jeux de paume qui servent aux représentations dramatiques : on ne sait alors plus où finit le spectacle dramatique et où commence la représentation politique. Les salles de spectacles voient alors leur destination première changée pour devenir des assemblées politiques. Parallèlement, les réunions des sociétés populaires (dont certaines se tiennent dans des théâtres) se voient transformés véritables scènes où la politique se donne en représentation.

C'est le cas du jeu de paume de la rue Thubaneau⁸⁴⁵ : ce lieu qui accueillait des représentations théâtrales (notamment en 1728⁸⁴⁶) est investi, pendant la période révolutionnaire, par une assemblée politique qui y tient régulièrement ses réunions : *l'assemblée des amis de la Constitution*⁸⁴⁷.

Cette assemblée politique s'est formée en 1790 « *dans l'objet d'inspirer à tous les citoyens l'amour de la liberté et de l'égalité, le respect des lois, de défendre jusqu'à la mort la constitution et d'assurer par tous les moyens qui sont en son pouvoir, le succès de la révolution et de la tranquillité publique, et de défendre publiquement mais avec décence les principes régénérateurs de la liberté.*⁸⁴⁸ »

Apparemment cette assemblée est active au point même d'être « *devenue la terreur des ennemis de la révolution et des faux patriotes.*⁸⁴⁹ »

Par ailleurs, « *Elle a toujours été vigilante et ferme dans toutes les occasions, et plusieurs fois elle a fait avorter des projets que la scélératesse de l'aristocratie avait formés et dans nos murs et au-dehors pour replonger les Français dans la servitude et renverser la constitution qui assure à jamais leur gloire & leur bonheur. L'Assemblée*

⁸⁴⁵ Pour Fabre, l'étymologie de ce nom est facile à expliquer : on appelle tubaneou un lieu toujours rempli de fumée. Le nom de Tubaneau fut donc donné par le peuple à la rue où cette tabagie de se faisait remarquer. En effet, un industriel avait établi au commencement de cette rue une salle où on s'assemblait pour fumer, parler aussi d'affaires. FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome V, p. 129.

⁸⁴⁶ La salle avait notamment été occupée par des comédiens en 1728. Voir AMM FF 183, 15 juin 1728 et FF 211, 16 juin 1728. En 1780 est donnée la permission de jouer à des jeux de commerce dans ce local, voir AMM FF 221, 12 février 1780. La salle sert aussi pour des « jeux d'exercice », voir les années 1780 à 1784 de *l'Almanach historique de Marseille pour les années 1770 et 1780*, Impr. Jean Mossy, Marseille, 1770-1780.

⁸⁴⁷ Au départ elle prit le nom d'*assemblée des amis de la Constitution* puis elle devint le *club* ou *société populaire*.

⁸⁴⁸ AMM, 22 II, 13 avril 1791.

⁸⁴⁹ *Ibid.*

*Nationale, qui a connu les principes, le zèle, la conduite de l'assemblée patriotique, lui a fait adresser par son président des témoignages flatteurs et honorables de sa satisfaction.*⁸⁵⁰ »

Mais tous les Marseillais ne semblent pas apprécier le dévouement patriotique et zélé de ce cercle patriotique, à tel point qu'en août 1790, lorsque le général Jean-François Lieutaud⁸⁵¹ traverse la rue Sainte à Marseille, il est précédé et suivi par une centaine de personnes, la plupart armées, qui crient :

*« Vivre notre général ! Nous voulons notre général, & à bas le cercle patriotique et la Municipalité ! »*⁸⁵²

Une action d'intimidation est prévue contre le cercle patriotique de la rue Thubaneau, et le sieur Jean-Joseph Arnaud, un des capitaines et un des plus chauds partisans du sieur Lieutaud fait la motion de déclarer comme *« antipatriotique, comme rebelle aux décrets de nos législateurs, comme indigne de recevoir de vrais citoyens, cette assemblée qui s'est formée à la rue du Thubaneau sous le nom d'Assemblée Patriotique »*

La municipalité rend alors une ordonnance (sur réquisition du procureur de la commune) par laquelle elle fait défense au Cercle patriotique de tenir ce jour-là (17 août 1790) l'assemblée convoquée. L'assemblée patriotique délibère à ce propos est décidée d'obtempérer. Le même jour, sur les sept heures du soir, il se forme dans la rue du Thubaneau, devant la salle du jeu de paume où se tiennent les assemblées du cercle patriotique, un grand rassemblement menaçant. Les officiers municipaux, avertis, accourent sur les lieux *« décorés de leur écharpe, pour dissiper le rassemblement (...) ils ne craignirent pas de pénétrer dans la salle du jeu de paume ; elle était remplie de monde qui cria : « nous voulons le général et plus de cercle. » On parvint à faire évacuer ce public qui poussait les mêmes cris.*

*La tranquillité ayant été gravement compromise, le procureur de la commune rendit plainte à la municipalité contre les fauteurs de troubles.*⁸⁵³ »

⁸⁵⁰ AMM, 22 II, 13 avril 1791.

⁸⁵¹ Jean-François Lieutaud a été successivement élu par le peuple, officier municipal et commandant général de la garde nationale.

⁸⁵² AMM, 22 II, 13 avril 1791.

⁸⁵³ AMM, 22 II, 13 avril 1791. Voir aussi AMM, 22 II, 17 août 1790.

Voilà que le jeu de paume de la rue Thubaneau est la scène de représentations politiques.

Il semble que la distanciation entre la fiction de l'action dramatique et la réalité de celle-ci n'existe plus : les pièces révolutionnaires se jouent, à présent par directement et en vrai, dans les lieux qui autrefois ont accueilli des spectacles et qui sont devenus depuis des lieux de réunion politique. Ce sont les citoyens eux-mêmes qui tiennent leur rôle.

La salle de spectacle devient non seulement lieu de réunion politique mais aussi lieu de représentation dramatique réelle des événements révolutionnaires. L'identification entre théâtre et faits révolutionnaires est alors totale⁸⁵⁴ ...

Lorsque les cercles patriotiques disparaîtront⁸⁵⁵, le jeu de paume de la rue Thubaneau retrouvera sa destination première : son local servira à l'établissement d'un théâtre de jeunes artistes qui donneront leurs représentations pendant plusieurs années, sous la direction de Désaugiers et Jacquelin, lesquels débiteront par là dans la carrière dramatique et dont la ville de Marseille applaudira les premiers succès. On y jouera la comédie, le vaudeville, le petit opéra, et il y aura spectacle tous les jours⁸⁵⁶. Ce petit théâtre, ouvrira avant la fin du XVIIIe siècle, fonctionnera pendant les premières années du XIXe siècle⁸⁵⁷.

C'est dans cette même rue Thubaneau que sera chantée pour la première fois à Marseille, la fameuse composition de Rouget de Lisle qui est devenue par la suite l'hymne national : la *Marseillaise*⁸⁵⁸. Ce chant fut adopté par le bataillon marseillais dans les circonstances suivantes : formé en juin 1792, le bataillon devait se mettre en

⁸⁵⁴ Nous pensons que les fêtes révolutionnaires contribuent à ce phénomène de théâtralisation de la vie politique. Voir 3^{ème} Partie, chapitre 3.

⁸⁵⁵ Pour Augustin Fabre, ces sociétés populaires, dont l'action s'étendait au-delà de celles des pouvoirs établis, avaient sans doute leur raison d'être en des temps de danger public et de crise violente. Mais, toujours selon Fabre, ces sociétés n'en étaient pas moins des laboratoires d'anarchie, et elles ne devaient pas survivre aux causes extraordinaires qui les avaient vues naître. FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, Tome V, p. 138.

⁸⁵⁶ Voir *Almanach historique, politique et commercial de Marseille et du département des Bouches-du-Rhône pour l'an XII de la république*, p.217. Voir aussi *Statistiques du département des Bouches-du-Rhône*, t. III, p. 592 cité par FABRE, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, Tome V, p. 138.

⁸⁵⁷ Il fut ensuite changé en salle de concerts à l'usage des amateurs et servi pendant longtemps à cette destination. FABRE, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, Tome V, p. 138.

⁸⁵⁸ Sur les circonstances de sa création à Marseille et sur son adoption comme hymne par le bataillon marseillais en marche pour Paris voir, FABRE, Augustin, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome V, pp. 131-137.

marche pour Paris le 2 juillet 1792. Mais peu de temps avant le départ, un banquet fraternel est organisé, le 22 juin, dans un restaurant de la rue Thubaneau.

L'un des députés, Mireur, doué d'une voix forte et sonore, fait entendre la *Marseillaise*, chant composé à Strasbourg, connu depuis peu de temps à Montpellier, mais encore ignoré à Marseille. Mireur chante avec tant d'énergie que l'assistance en est électrisée. Ricord et Micoulin (rédacteurs du *Journal des départements méridionaux et des débats des amis de la Constitution*) demandent alors les paroles de ce chant. Mireur en fait plusieurs copies manuscrites⁸⁵⁹. Le chant de guerre est imprimé séparément et distribué à chaque soldat du bataillon marseillais. Le 2 juillet, jour fixé pour le départ, les 500 volontaires chantent, dans l'ivresse de l'enthousiasme, les strophes de Rouget de Lisle et les applaudissements répondent à ces chants. Le club de la rue Thubaneau s'avance alors avec, à sa tête, son président Maillet le jeune. Il compte au nombre des hommes les plus ardents du parti révolutionnaire, et semblable à tous ceux qui veulent se mettre en scène durant cette période, il fait une énorme dépense de bavardage et de déclamation. Maillet jeune fait signe qu'il veut parler. On lui apporte une table, il monte sur cette tribune improvisée et prononce le discours suivant, en agitant son bonnet phrygien :

« *Citoyens-soldats, quel beau jour pour les amis de la Constitution ! Ils viennent par ma bouche exprimer leurs vœux pour le succès de votre entreprise. Allez braves défenseurs, allez faire pâlir le tyran sur un trône qui ne mérite plus.* ⁸⁶⁰ »

C'est en chantant l'hymne de Rouget de Lisle que le bataillon attaque les Tuileries le 10 août 1792, date qui marque la chute de la royauté. Dès lors, ce chant a pris le nom de *Marseillaise* et n'a plus eu que cette appellation là depuis. Aujourd'hui la *Marseillaise* fait partie des règles suprêmes organisant l'Etat puisqu'elle est reconnue comme l'hymne national de la République française par l'article 2 de la Constitution de 1958.

Finalement le jeu de paume de la rue Thubaneau, n'est-il pas toujours resté un lieu de spectacle, un lieu de représentation qu'il s'agisse de politique, de comédie ou d'opéra ? Et la rue Thubaneau ne s'est-elle pas transformée en scène de théâtre marquant ainsi le changement du lieu du spectacle ?

⁸⁵⁹ L'hymne de Rouget de Lisle est inséré dès le lendemain, 23 juin 1792 dans le journal de Micoulin et Ricord sous le titre de *chant de guerre, aux armées des frontières*.

⁸⁶⁰ Cité par FABRE, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, Tome V, pp. 134-135.

L'assimilation entre représentation dramatique et représentation politique est telle que le lieu du spectacle finit par se déplacer : désormais les pièces révolutionnaires se jouent dans la rue et les acteurs en sont les citoyens eux-mêmes. Cela est particulièrement vrai pour la période de la Terreur :

« L'art oratoire de la Révolution s'inscrit désormais dans un lieu totalisateur où le public est le peuple, où la scène devient l'ensemble du gouvernement. (...) La Terreur se déroulera dans les décors d'opéra du XVIIIe. ⁸⁶¹»

C. LE DEPLACEMENT (OU LE RETOUR⁸⁶²) DU LIEU DU SPECTACLE DANS LA RUE : LA THEATRISATION DU POLITIQUE PENDANT LA PERIODE REVOLUTIONNAIRE OU QUAND LA « TERREUR » SE DEROULE DANS LES DECORS D'OPERA DU XVIIIe SIECLE

Un curieux phénomène d'inversion⁸⁶³ des rôles semble s'être opéré : à présent les représentations dramatiques se jouent dans la rue. ⁸⁶⁴.

La politique se théâtralise pendant la Terreur et les cérémonies expiatoires à Marseille (a) ainsi que la mise en scène des exécutions publiques (b) en témoignent.

À Marseille, les réunions politiques se multiplient et clubs des cercles patriotiques se réunissent dans divers lieux (et notamment dans d'anciennes salles de spectacles comme

⁸⁶¹ SALAZAR, Philippe-Joseph, *Idéologies de l'Opéra*, PUF, 1980, p. 77.

⁸⁶² Nous avons vu que durant le Moyen-âge les représentations avaient lieu sur des tréteaux sur les places publiques des villes.

⁸⁶³ Ce phénomène d'inversion consiste en une théâtralisation du politique, mais aussi en une politisation du théâtre. Si certaines « pièces » dramatiques révolutionnaires se jouent dans la rue ; le théâtre et son lieu de représentation vont être politisés. Ainsi les politiques culturelles de l'an II obligeront les professionnels du théâtre à faire jouer l'Histoire sur leurs scènes afin d'éduquer le peuple et de régénérer les mœurs (représentations de pièces patriotiques et éducatives). Voir 2^{ème} Partie, chapitre 1 et 2. Les fêtes révolutionnaires, quant à elles, auront pour but de faire de chaque citoyen un acteur à part entière, en application des thèses rousseauistes. Voir 3^{ème} Partie, chapitre 3.

⁸⁶⁴ A Marseille, pendant la Terreur, les exécutions publiques sont devenues un spectacle quotidien avec une mise en scène « maladroite »...

nous l'avons vu). En 1793 ces rassemblements deviennent des foyers de résistance contre la politique menée pendant la Terreur. (c)

Costumes, décor de désolation, mise en scène de la mort, cérémonies expiatoires ou fêtes révolutionnaires, tout est fait pour donner une dimension théâtrale aux actes politiques :

« *La tragédie court les rues. Si je mets le pied hors de chez moi, j'ai du sang jusqu'à la cheville. J'ai beau secouer en rentrant la poussière de mes souliers, je me dis comme Macbeth : ce sang ne s'effacera pas. Adieu donc la tragédie ! J'ai vu trop d'Atrées en sabots, pour oser jamais en mettre sur la scène. C'est un rude drame que celui où le peuple joue le tyran. Mon ami, ce drame-là ne peut se dénouer qu'aux enfers.* » (Ducis, *Lettre à M. Vallier, 1793*)⁸⁶⁵

a. Carteaux et les cérémonies expiatoires⁸⁶⁶

Depuis que la Convention a décrété d'arrestation, le 2 juin 1793, des députés girondins⁸⁶⁷, dont Barbaroux, héraut de la Révolution marseillaise, Marseille a rompu avec l'Assemblée⁸⁶⁸.

Dans un Manifeste du 12 juin 1793, les républicains marseillais se déclarent en insurrection contre la Convention.

Marseille a choisi de résister et pour le signifier, elle décide de recourir à une mise en scène théâtrale pour accomplir un acte politique hautement symbolique : le serment contre-révolutionnaire. Ainsi, le 14 juillet 1793, la municipalité prête serment contre la Convention et la « représentation » se déroule de la manière suivante :

En présence de la foule citoyenne et sur l'autel où l'évêque métropolitain vient de célébrer la messe assisté de trois curés marseillais⁸⁶⁹ ; les magistrats de la ville jurent de

⁸⁶⁵ DUCIS (J-F), *Lettres de Jean-François Ducis*, Paris, Imprimerie Librairie Administrative de G. Jousset, 1879, Lettre LXIII, Lettre à M. Vallier, 1793, p. 105

⁸⁶⁶ TAVERNIER (F-L), *La vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe*, Hachette Littérature, 1973, p.151.

⁸⁶⁷ 6 juin 1793 : c'est le début du mouvement fédéraliste qui s'ajoute à la révolte de la Vendée et à l'insurrection de Lyon.

3 octobre 1793 : mise en accusation de 46 députés Girondins.

24 octobre 1793 : début du procès des députés Girondins.

31 octobre 1793 condamnations des Girondins par le tribunal révolutionnaire et exécution des députés.

⁸⁶⁸ A la nouvelle de l'arrestation des girondins à la Convention, leurs amis de province s'agitent c'est à dire Marseille, Nîmes, et la Normandie.

ne plus reconnaître les décrets de la Convention⁸⁷⁰. Marseille affirme qu'elle ne renie rien de ses convictions républicaines⁸⁷¹ mais l'opinion repousse la dictature de la Montagne, maîtresse de l'Assemblée.

Il semble que Marseille applique ici à la lettre, l'article 35 de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen contenu dans la constitution du 24 juin 1793, et qui dispose : « *Quand le gouvernement viole les droits du peuple, l'insurrection et, pour le peuple et pour chaque portion du peuple, le plus sacré des droits et le plus indispensable des devoirs.* »

Mais Marseille qui avait appelé à la résistance et lancé contre Paris la petite armée du Midi se retrouve dans une situation délicate :

En juillet, les bataillons du Midi sont battus dans la vallée du Rhône. En août, ils refluent vers Marseille. Plusieurs sections abandonnent la cause « fédéraliste »... tout semble perdu et Marseille se rend sans résistance.

Le 25 août, l'armée républicaine de Carteaux fait son entrée sans combat dans la ville et reprend le commandement de celle qui avait osé se révolter contre la Convention. La fière cité phocéenne tombe sous la loi du vainqueur et peut s'attendre à payer cher sa révolte...

En effet, sitôt entré dans Marseille, Carteaux, qui commande l'armée de la Convention, fait tomber les têtes des meneurs de l'insurrection : il est bien décidé à ce que les rues de Marseille offrent à présent un tout autre spectacle. Et puisque la cité phocéenne avait eu l'insolence de mettre en scène de manière théâtrale son insurrection, le général lui aussi va utiliser le ressort dramatique pour marquer les esprits : devant l'autel de la Patrie, les anciennes autorités remises en place, et l'on procède à des cérémonies expiatoires :

- D'abord les drapeaux et guidons de l'armée insurrectionnelle sont parfumés, comme on fait au Lazaret⁸⁷² « pour leur ôter l'odeur aristocratique » puis brûlés

⁸⁶⁹ La constitution civile du clergé entraîna la suppression de l'évêché de Marseille. La ville dépendait désormais du métropolitain d'Aix. Comme partout, la constitution civile divisa les clercs sur la question du serment à lui prêter ou non. À Marseille même, il y eut 101 prêtres jureurs et 119 prêtres réfractaires qui refusèrent le serment. Voir, *Marseille en Révolution*, Editions Rivages – Musées de Marseille, 1989, p. 134.

⁸⁷⁰ Marseille a appelé à la résistance les quatre-vingt cinq départements. Elle a levé et lancé contre Paris, la petite armée du Midi.

⁸⁷¹ Les bataillons de la ville ont pris d'assaut les Tuileries le 10 août 1792, et ont entouré l'échafaud du roi le 21 janvier 1793 et trempé leur drapeau dans le sang du « tyran ». Voir, TAVERNIER (F-L), *La vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe*, Hachette Littérature, 1973, pp. 139 à 170.

avec les portraits des rois trouvés à la mairie et les noms des Marseillais traîtres à la patrie.

- Ensuite, la Constitution votée par l'Assemblée pendant les mois de la révolte, est proclamée dans les rues. Et c'est un cortège formé des délégués des Sociétés du Midi qui promène dans la ville le texte de la Constitution. Ils défilent en carmagnole⁸⁷³ et bonnet rouge et sont accompagnés de jeunes « vestales » de blanc vêtues... probablement placées là en vue d'entretenir chez eux le feu sacré !

Dans toute cette mise en scène, le costume a son importance. Les Marseillaises ont soigneusement choisi le leur : robe blanche, ceinture en ruban tricolore, coiffe blanche, gants blancs et cocarde nationale sur le bras⁸⁷⁴.

Un « célibataire endurci », auteur d'un *Discours aux dames de Marseille* s'élève contre ce tableau insipide donné par « ces robes éternellement blanches ». « Blanc en été, dit-il, blanc en hiver, c'est affreusement uniforme ».⁸⁷⁵

« Mais la TERREUR EST A L'ORDRE DU JOUR (...) Il ne suffira plus, pour jouir avec ingratitude des bienfaits de la révolution, d'être modérés, d'être accapareurs ou sectionnaires. Nous ne voulons que des républicains. » (Barras et Fréron)⁸⁷⁶

A Marseille le spectacle devient alors plus tragique et à Marseille c'est une autre tragédie qui va se mettre en scène, celle de la mort⁸⁷⁷.

⁸⁷² Les lazarets étaient des léproseries ou des établissements de quarantaine.

⁸⁷³ La carmagnole est un gilet court à gros boutons porté par les sans-culottes pendant la Révolution française.

⁸⁷⁴ C'est ainsi que les Marseillaises défilèrent le 14 juillet 1790 lors de la fête de la Fédération. Elles ont rejeté la tenue extravagante choisie par les bataillons civiques féminins de Rouen : caraco bleu de roi descendant sur une jupe blanche avec des manches en amadis, des parements roses vifs, un collet à trois étages de couleurs différentes et un chapeau cloche ombragé de plumes de coq. Voir, TAVERNIER, *La vie quotidienne à Marseille*, op. cit., p.146.

⁸⁷⁵ TAVERNIER, *La vie quotidienne à Marseille*, op. cit., p.144.

⁸⁷⁶ Proclamation des Représentants du Peuple Barras et Fréron, 12 octobre 1793, Impr. Marseille, 1793, Archives nationales, AD XX/C 75, n°9

⁸⁷⁷ Le 12 septembre, Albitte, l'un des Représentants du Peuple, écrit au Comité de Salut Public : « Tout es dans l'épouvante... Presque tous ici ont, par erreur ou par crainte, prêté le serment contre-révolutionnaire, porté les armes contre la République, ont été sectionnaires, ont déposé dans les procédures... Si l'on punissait tous les coupables les trois quarts au moins de la population disparaîtraient. » Albitte suggère donc de « fixer le genre précis de crime qui sera poursuivi afin de lever cette espère d'excommunication civile qui menace tout un département. » Voir TAVERNIER, *La vie quotidienne à Marseille*, op. cit., p. 154

b. Les exécutions publiques et la mise en scène de la mort

La Terreur s'installe⁸⁷⁸ et la vie marseillaise se déroule sous la menace des arrestations arbitraires et des jugements expéditifs. Non loin de la scène lyrique marseillaise, vient de se dresser un nouveau spectacle. Mais là, la représentation est unique... c'est la mort qui est mise en scène.

La guillotine, jusque là installée à la Plaine, est transportée au cœur de la ville non loin de l'Opéra-Théâtre. Posée sur la Canebière, en face de la place de la Liberté (ex-place de La Tour), l'emplacement est choisi de manière à ce qu'il offre les vues du spectacle sur trois de ses côtés.

Lacroix, rédacteur du *Journal républicain de Marseille et des Départements Méridionaux*, trouve que le spectacle dramatique est mal ordonné et que la pièce qu'on y joue est peu visible et insuffisamment éducative. La triste représentation se déroule ainsi : un tambour roule en tête de cortège. Les condamnés sont amenés à pied du palais de Justice. Mais l'échafaud est trop bas et l'exécution n'en finit pas.

Le rédacteur du *Journal républicain*, préconise les changements suivants :

« Pour donner satisfaction au peuple, les coupables doivent être portés en charrette afin que tous lisent sur leur visage une leçon terrible.⁸⁷⁹ » Il faut supprimer le tambour qui ne convient qu'aux défilés guerriers et le remplacer par le silence morne qui « est d'une autre éloquence ». Il faut également que l'échafaud soit surélevé et que la guillotine soit peinte en rouge. Enfin, pour resserrer l'action, au lieu de laisser le bourreau s'attarder à déshabiller la victime, il faut que la tête d'un côté et le corps de l'autre « tombent avec la rapidité du couteau.

Lacroix insiste : « Ne sait-on pas qu'à Paris, l'art de guillotiner atteint sa perfection dernière et que Sanson et ses élèves expédient douze condamnés en treize minutes ?⁸⁸⁰ » Que n'envoie-t-on l'apprenti de Marseille faire ses classes auprès du maître de Paris !

⁸⁷⁸ La vie des habitants est également bouleversée par la crise des subsistances et par les effets du maximum.

⁸⁷⁹ Cité par TAVERNIER, *La vie quotidienne à Marseille*, op. cit., pp.159-160

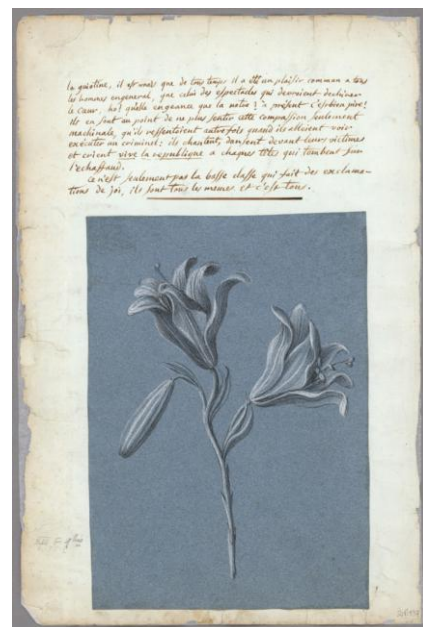
⁸⁸⁰ *Ibid.*

Les exécutions deviennent un spectacle quotidien. Si la masse du peuple se détourne de ces scènes d'horreur, les représentations ont leurs habitués. Autour de l'échafaud les places sont occupées à l'avance et la chaussée est marquée aux couleurs du spectacle. Un citoyen ose écrire à la municipalité le 20 novembre 1793 : « par le sang caillé dont elle est couverte, [la guillotine] ressemble à une tuerie⁸⁸¹ » et il suggère à la municipalité d' « y faire jeter quelques poignées de sables ».

L'artiste Joseph-Martin Marchand, nous livre le témoignage suivant, écrit sur la partie supérieure d'un de ses dessins :

« La guillotine, il est vrai que de tous temps il a été un plaisir commun à tous les hommes en général, que celui des spectacles qui devroient déchirer le cœur, oh ! quelle engeance que la nôtre ? A présent c'est bien pire ! Ils en sont au point de ne plus sentir cette compassion seulement machinale, qu'ils ressentoient autrefois quand ils allaient voir exécuter un criminel : ils chantent, dansent devant leurs victimes et crient vive la république à chaque têtes qui tombent sur l'échafaud.

*Ce n'est seulement pas la basse classe qui fait des exclamations de joie, ils sont tous les mêmes et c'est tout.*⁸⁸² »



Le Tribunal Criminel des Bouches du Rhône a été instauré par les représentants en mission le 25 août 1793 et avait pour président le Jacobin Maillet cadet. Supprimé par Fréron le 20 janvier 1794, il reprend ses activités à l'initiative de Maignet le 13 mars 1794 pour disparaître définitivement, sous sa forme révolutionnaire le 16 avril 1794. Durant ces deux périodes d'activité, ce tribunal interrogea environ un millier de personnes : 50 % furent acquittées, 30 % condamnées à mort, les autres envoyées en prison⁸⁸³.

Avec la chute de Robespierre les symboles des années terribles disparaissent du forum du Peuple. Et le décor d'Opéra dans lequel s'est déroulé la Terreur à Marseille est démonté petit à petit : La guillotine⁸⁸⁴ part pour Orange. L'autel de la Patrie qui avait

⁸⁸¹ Nom donné à Marseille à l'abattoir de la Joliette.

⁸⁸² ADBR, Portefeuille Marchand, 50 Fi

⁸⁸³ ADBR, L 3215. Voir aussi, *Marseille en Révolution*, Editions Rivages – Musées de Marseille, 1989, p. 126.

⁸⁸⁴ Il semble cependant que la guillotine ait été démontée un peu avant Thermidor.

vu la célébration des cérémonies expiatoires de Carteaux est accusé d'intercepter la circulation et d'arrêter l'écoulement des eaux : il est donc évacué du carrefour du Cours. Tout ce qui peut encore rappeler le souvenir de la pièce tragique qui vient de se jouer est supprimé. Mais il reste le décor de ruines laissé par la destruction systématique des édifices où se rassemblaient les sections marseillaises.

**c. Quand le décor d'Opéra dans lequel se déroule la Terreur tombe en ruine :
Joseph Martin Marchand, témoin de la démolition de l'architecture
marseillaise**

Dès 1793, les assemblées actionnaires (assemblées de quartier nées du découpage électoral), ont commencé à critiquer de plus en plus de la « *tyrannie des clubs* » et les initiatives arbitraires de leurs dirigeants. Les actions qui avaient été menées contre le club de la rue Thubaneau⁸⁸⁵ en attestent (cf. *supra*).

Nous avons vu qu'à la suite de l'arrestation des chefs girondins à Paris (2 juin 1793), Marseille s'est déclarée en insurrection contre « la dictature » de la Capitale. La majorité des « sectionnaires », se sont alors opposés à la domination absolue des comités parisiens. Par la suite, le fédéralisme marseillais, placé sous la menace de l'armée envoyée par la Convention, est même allé jusqu'à s'orienter vers une alliance « contre nature avec les royalistes » : les sectionnaires osent confier, à la fin du mois de juillet, le commandement de l'« armée départementale » à un monarchiste avéré, le marquis de Villeneuve-Tourette. Mais la résistance de Marseille est vaine. Elle se rend et l'armée de la Convention placée sous les ordres du général Carteaux est entrée dans la ville le 25 août 1793.

En octobre 1793, l'arrivée de Barras et de Fréron, nouveaux représentants en mission ouvre pour Marseille la période de la grande Terreur.

Le 4 décembre Fréron destitue la municipalité puis il décide de remplacer le tribunal révolutionnaire, jugé trop laxiste, par une commission militaire dont les membres viennent de Paris et qui fonctionne de janvier à mars 1794.

⁸⁸⁵ Ce club est fermé le 3 juin 1793 au lendemain même de l'arrestation de chefs girondins à Paris.

Simultanément il est ordonné de détruire les bâtiments où s'étaient réunies les sections marseillaises pendant la brève période fédéraliste. La Convention décide que « les repaires où se sont tenues les assemblées des sections⁸⁸⁶ seront rasés. »⁸⁸⁷

Ces démolitions concernent principalement des édifices religieux mais aussi des lieux de spectacles : salle du Concert, couvent des Capucins, église des Accoules, église Saint-Ferréol, dépendances de Saint-Victor et de Saint-Laurent ou encore église Saint-Jaume qui avait été le siège général des sections⁸⁸⁸ etc.

La Terreur à Marseille se déroule alors dans un décor de ruines avec des colonnes ébréchées, des voûtes crevées, des murs tombants et des monceaux de décombres.

Un artiste, Joseph Martin Marchand, a laissé dans ses albums de dessins le tableau de cette désolation :

« Une audace inouïe fait démolir nos édifices. Nous retournons à ces temps de calamité, quand Isaïe disait à Dieu : le Temple de votre gloire où nos pères chantaient vos louanges a été réduit en cendres et ses bâtiments les plus somptueux ne sont plus que des ruines. »⁸⁸⁹

Marseille, l'actrice principale de cette terrible pièce révolutionnaire perdra même son nom :

Accusée d'avoir été la première à sonner le tocsin de la rébellion dans le midi, Barras et Fréron décident le 17 nivôse an II (6 janvier 1794), que Marseille sera condamnée à demeurer « *sans nom* » pendant 4 semaines (de janvier à février 1794) :

⁸⁸⁶ Le 29 avril 1793, les sections de la ville de Marseille avaient créé un comité anti-montagnard.

⁸⁸⁷ Arrêté du 17 nivôse an II (6 janvier 1794)

⁸⁸⁸ Voir TEMIME, Emile, Histoire de Marseille de la Révolution à nos jours, Librairie Académique Perrin, Paris, 1998, 429 p.

Et sur le mouvement fédéraliste marseillais voir les écrits de Jacques Guilhaumou. Citons, entre autres : GUILHAUMOU, Jacques, Marseille républicaine 1791-1793, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1992, 260 p.

⁸⁸⁹ TAVERNIER (F-L), *La vie quotidienne à Marseille*, op. cit., pp.161-162

« *Le Nom de Marseille que porte encore cette Commune criminelle sera changé ; la Convention Nationale sera invitée à lui en donner un autre ; provisoirement elle restera sans nom, et portera cette dénomination.*⁸⁹⁰ »

Mais bientôt Marseille retrouve son nom et lors d'une délibération du 22 ventôse an II (12 mars 1794), le conseil municipal décide d'adopter la rédaction qui a été faite d'une Adresse de remerciement à la Convention nationale, pour avoir rendu son nom à la ville⁸⁹¹.

Il est intéressant de noter que les relations entre politique et Théâtre touchent même l'organisation des structures révolutionnaires. Ainsi, lorsque le 21 mai 1790, les soixante districts de la Capitale créés en 1789 sont remplacés par 48 sections, la 41^e porte le nom de «Section du Théâtre-Français⁸⁹²». Cette section est d'ailleurs un foyer de vie politique intense qui sert de cadre aux débuts politiques de révolutionnaires célèbres tels que Danton, Marat, Desmoulin ou encore Fabre d'Eglantine⁸⁹³.

Dans le *Journal de Marseille* du 23 août 1792, l'on apprend que :

« *Nos braves frères d'armes (les marseillais) actuellement à Paris, s'y sont tellement distingués par leur bravoure & patriotisme, que la section sur laquelle ils sont logés à changé de nom & s'appelle la Section de Marseille : c'est celle ci-devant du Théâtre-Français qui a pris le nom de notre patrie.*⁸⁹⁴ »

A Marseille aussi on note l'existence d'une « section des théâtres⁸⁹⁵ » et à Marseille aussi des gens de théâtre participent à la vie politique et les salles de spectacles servent même aux réunions des sections. Ainsi, dans un des procès-verbaux des séances de la municipalité du Midi, daté du 27 ventôse an V (17 mars 1797), on peut lire que l'assemblée primaire de la section 4 dite des Marchés, pourra être tenue dans la Salle des Variétés :

⁸⁹⁰ ADBR, L 1086.

⁸⁹¹ AMM, 1 D art. 12, f° 67, 22 ventôse an II (12 mars 1794).

⁸⁹² Cette section se nomme « section du Théâtre-Français » (1790) puis « de Marseille » (1792), puis « section de Marat et Marseille » (1793) puis « section Marat ». En 1794 elle reprend son nom d'origine « section du Théâtre-Français ». Voir aussi LECLÈRE, Adrien, *Les sections de Marseille aux sections de Paris*, Impr. Rochebrun et Mazet, Paris, 179 ?, 7 p.

⁸⁹³ Voir MONNIER, R., « L'évolution du personnel politique de la section de Marat et la rupture de germinal an II », AHRF, 1986, pp. 50- 73.

⁸⁹⁴ *Journal de Marseille*, 23 août 1792.

⁸⁹⁵ Voir AMM, 1 D art 10., 24 janvier 1793.

« Sur la demande faite par plusieurs citoyens domiciliés sur l'arrondissement 4 de cette commune, tendant à obtenir le local de la salle des Variétés, rue du pavillon, pour la tenue de la prochaine assemblée primaire de cette section ; vu la lettre du citoyen Marchand, locataire de ladite salle, datée de ce jour, par laquelle ce citoyen met à la disposition de l'administration le susdit local ;

L'administration, où le commissaire du directoire exécutif, estime que l'assemblée primaire de la section 4, dite des Marchés, peut être tenue dans la salle des Variétés attendu le consentement du citoyen Marchand, locataire, et renvoie les pétitionnaires par devant l'administration centrale du Département pour statuer en dernier ressort.
⁸⁹⁶ »

Même les artistes se mettent à faire de la politique et l'on retrouve le nom d'un certain André Beaussier⁸⁹⁷ (l'entrepreneur de spectacles à l'origine de la création du Théâtre des Variétés en 1790 et l'administrateur des deux Théâtres réunis en 1794), dans un document d'archive concernant l'installation des administrateurs municipaux, élus par les assemblées primaires. On peut y lire que, le 12 germinal an V (1^{er} avril 1797), *« Le secrétaire- greffier Balp a donné lecture des procès-verbaux dressés en conformité de la loi du 25 fructidor an III, par cette administration les 7 et 10 courant, relatifs au renouvellement extraordinaire des membres qui la composent, constatant l'élection faite par les 10 assemblées primaires des sections (...) des citoyens :*

Paul-Antoine Boze

J-F Nicolas (...)

& André Beaussier

En qualité d'administrateurs municipaux de cette section du Midi (...) chacun a prêté serment : « je jure d'être sincèrement attaché la république et la constitution de l'an III, et voue une haine éternelle à la royauté et à l'anarchie. »⁸⁹⁸

⁸⁹⁶ AMM, 1 D art. 21, 27 ventôse an V (17 mars 1797)

⁸⁹⁷ Il s'agit, à n'en pas douter de l'entrepreneur de spectacles. Nous verrons plus loin que de nombreux artistes ont occupé, durant la Révolution, des fonctions politiques (David) ou militaires (Grammont).

⁸⁹⁸ AMM, 1 D art. 21, 12 germinal an V (1^{er} avril 1797).

La politique a investi le lieu du spectacle : c'est dans les théâtres que se tiennent les réunions révolutionnaires. Dans le même temps les représentations théâtrales se sont déplacées dans la rue. Le phénomène d'inversion est complet : politisation du théâtre et théâtralisation de la politiques⁸⁹⁹.

Pour René Rémond, auteur de *La vie politique en France depuis 1789*, les gouvernants révolutionnaires manifestent un goût certain pour le décorum et il s'agit bien d'un spectacle :

« Il y a plus d'une analogie entre les séances d'une assemblée une représentation théâtrale, ne serait-ce qu'en raison du nombre, de la présence d'un public ; et le parallèle entre l'art du comédien et l'éloquence parlementaire ainsi qu'entre l'attrait du spectacle que propose une assemblée et le plaisir qu'on prend au théâtre éclaire certains traits de la vie des parlements. Mais jamais peut-être le rapprochement entre les deux genres n'a été plus fondé qu'à propos des débats de la Révolution : la confusion est dans tous les esprits, ceux des acteurs comme des spectateurs, présents ou lointains (...)

*Il s'agit d'être accordé à l'événement : en toute circonstance il convient de trouver les mots, d'adopter les attitudes qui s'imposent. De là le goût des gestes qui nous semblent théâtraux : les embrassades spectaculaires (le baiser Lamourette qu'explique aussi la sensibilité du temps), les réconciliations solennelles. Les acteurs prennent solennellement la pause. De là aussi le sens de la cérémonie la recherche de **la mise en scène**, l'invention d'une sorte de liturgie civile qui forme le décor des actes politiques et enveloppent toute l'histoire de la Révolution : à la rentrée de l'Assemblée législative, des vieillards vont processionnellement chercher le texte de la Constitution et le rapportent en grande pompe au sein de l'Assemblée dont tous les membres prêtent alors serment de respecter les dispositions. Cérémonial minutieusement réglé par la Constitution elle-même, qui vise à solenniser le moment. (...)*

*Ces traits sont encore plus perceptibles dans **l'éloquence**. Il y a harmonie entre le décor extérieur et la parole. (...) La parole est le ressort principal de l'action politique : elle soulève ou apaise les foules, peut ressaisir une assemblée, renverser une majorité. »*

⁸⁹⁹ Tous ces liens ne sont pas surprenants lorsque l'on sait le rôle attribué par les révolutionnaires, aux théâtres, dans la propagation des principes révolutionnaires (éducation par les spectacles et régénération des mœurs). Voir la 3^{ème} Partie.

Il n'y a pas que la parole qui ait un pouvoir certain. La musique aussi a une grande influence et les révolutionnaires le savent.

Les assemblées politiques ont souvent recours aux chants patriotiques pour entretenir la flamme révolutionnaire. Ainsi, dans le compte rendu de la séance du 2 germinal an III (22 mars 1795) de la Convention nationale l'on apprend que :

« *Les tribunes étaient remplies depuis huit heures du matin ; les citoyens avaient attendu l'ouverture de la séance en faisant retentir la salle de chants patriotiques ; on répétait avec enthousiasme le Réveil du Peuple et l'Hymne des Marseillais.*⁹⁰⁰ »

CONCLUSION :

Nous avons vu que la construction, aussi bien à Paris qu'en provinces, de salles entièrement dédiées aux spectacles, témoigne de la volonté d'implanter l'art lyrique et à l'art dramatique sur tout le territoire.

Si le lieu du spectacle a mis longtemps à trouver sa place au sein de la ville, c'est parce qu'il a d'abord suivi les lieux de pouvoir (Eglise, Cours des seigneurs, puis place publique où s'élève l'Hôtel de ville) avant de trouver sa propre identité. Au XVIIIe siècle, l'implantation des bâtiments de la cité se fait selon des termes non seulement de police mais aussi d'urbanisme. Désormais, le théâtre s'inscrit d'autorité dans les programmes d'embellissement des villes que le XVIIe siècle ignorait. Il y a un sens dans l'adoption du mot *théâtre* : le lieu tout entier devient centre d'une représentation destinée à la ville tout entière. Comme l'a dit André Chastel,

« *l'urbanisation du théâtre correspondait à la théâtralisation de l'urbanisme*⁹⁰¹ ». En effet, à présent le théâtre s'inscrit dans une politique urbanistique, il génère une économie, draine tout un public qui trouve, à travers les spectacles un exutoire autant qu'un moyen d'expression. Et si après avoir suivi les lieux de pouvoirs, c'était à présent le théâtre lui-même qui devenait le lieu de pouvoir ? Reflet de l'organisation politique

⁹⁰⁰ Voir *Réimpression de l'ancien moniteur*, Plon, Paris, 1854, tome 24, p. 43.

⁹⁰¹ Propos noté lors de la soutenance de la thèse de Daniel Rabreau (*Le Théâtre et l'embellissement des villes de France au XVIIIe siècle*, 1978), et cité par Martine de Rougemont dans, *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 164.

d'une société (répartition en trois ordres, puis opposition entre les royalistes des loges et les révolutionnaires du parterre), il devient le lieu privilégié de l'expression des idées et des idéologies. Bien mieux, une fois le rideau baissé, la salle de spectacles se transforme en lieu de réunions politiques. Les assemblées sectionnaires prennent le nom de « Section du Théâtres Français » à Paris ou « Section des Théâtres » à Marseille. C'est alors que l'inversion s'opère : durant la Révolution et particulièrement durant la Terreur, le lieu de représentation se déplace et ce sont à présent les rues qui constituent les scènes sur lesquelles se jouent les événements révolutionnaires : mise en scène de la mort, cérémonial politique, chants dans les assemblées etc.

Mais cela ne durera pas, et très vite le théâtre, le vrai lieu du spectacle reprendra ses droits. Le public a besoin de se divertir, et après tout, c'est lui, *in fine*, qui impose toujours sa loi.

Et si le lieu du spectacle peut avoir une signification symbolique, nous avons vu qu'il pose aussi des problèmes concrets que l'entrepreneur doit résoudre afin de donner vie à l'entreprise théâtrale et lyrique. Pour entretenir l'intérêt des spectateurs et renforcer l'impact des spectacles sur le public, les théâtres se dotent de machineries incroyables, très rapides, où les décors apparaissent et disparaissent en un clin d'oeil⁹⁰².

Mais cela ne suffit pas. Il faut aussi avoir une excellente troupe composée d'artistes capables de déclencher les passions et de retenir l'attention d'un public toujours plus connaisseur, toujours plus exigeant.

Dans cette première partie nous avons abordé toutes les questions juridiques (démarches administratives, contrats etc.) auxquelles est confronté tout entrepreneur de spectacles qui souhaite développer une activité artistique viable que ce soit sous l'Ancien régime ou pendant la Révolution. Mais, à présent, pour que le projet puisse réellement commencer à prendre vie il faut engager des artistes (comédiens, chanteurs, danseurs), travailler un répertoire, et faire appel quelquefois à des auteurs dramatiques. Reste un dernier élément ... un élément clé, essentiel mais pas toujours prévisible : le public qui, d'après notre étude, ne se contente pas d'être spectateur !

⁹⁰² « Baroque vive la démesure ! », *Arts magazine*, numéro 33, avril 2009, p. 32 et s.



DEUXIEME PARTIE :
LES TROIS ACTEURS
PRINCIPAUX DU SPECTACLE :
LES COMEDIENS, LES
AUTEURS DRAMATIQUES, ET
LE PUBLIC

Une fois que l'entrepreneur de spectacles a accompli les démarches administratives nécessaires pour ouvrir un théâtre⁹⁰³, et une fois qu'il a trouvé la salle où il pourra faire donner les représentations ; encore faut-il qu'il s'entoure d'artistes de talents capables de retenir le public. Il est aussi primordial que le directeur de spectacles choisisse soigneusement le répertoire et les auteurs qui seront joués. Tous ces choix artistiques sont très importants car ils vont déterminer, en grande partie, la réussite de l'entreprise.

Comment s'effectue le recrutement des artistes et sur quelles bases contractuelles sont-ils en engagés ?

C'est un point délicat : les comédiens, les acteurs, les musiciens ou encore les danseurs sont indispensables au spectacle. Il suffit alors qu'il manque le membre de la troupe le plus important ou le plus apprécié du public, pour que la représentation n'ait pas lieu. Souvent les artistes usent de prétextes et d'excuses pour ne pas avoir à respecter leurs contrats d'engagement : ils prétendent être malades ou déclarent simplement ne pas avoir envie de jouer ce soir-là. Et les caprices des premiers rôles mettent les directeurs de théâtre dans tous leurs états. Il faut dire que si les représentations n'ont pas lieu, c'est toute l'entreprise qui est remise en question. En effet, le public mécontent de ne pas en avoir pour son argent, demande en général le remboursement de ses billets, ce qui constitue un énorme manque à gagner pour le directeur, auquel viennent s'ajouter tous les frais qui ont été engagés pour une représentation qui finalement n'a pas eu lieu. Et ces sommes là sont définitivement perdues...

À la fois admirés et dénigrés du public, les artistes sont une catégorie sociale à part : certains sont frappés d'excommunication (comédiens) tandis que d'autres bénéficient de la protection royale (acteurs de l'Opéra) et, à ce titre, ils ne sont pas frappés d'infamie. Cette distinction sera remise en question durant la Révolution, et la question du statut des artistes sera posée avec force devant l'Assemblée nationale. Si les artistes sont reconnus comme des citoyens à part entière pendant la période révolutionnaire, il leur

⁹⁰³ Sous l'Ancien Régime il est nécessaire d'obtenir un privilège si l'on veut établir un Opéra, ou plus précisément, il est nécessaire d'obtenir l'autorisation de celui qui détient le privilège d'Opéra pour toute la France. Au départ c'est à Lully qu'il faut s'adresser, puis à sa mort, c'est son gendre Francine qui prend la succession, puis ce seront les directeurs qui à la tête de l'Académie royale de musique de Paris qui donneront cette autorisation. Pour ce qui est des représentations théâtrales, la protection du gouverneur de la province ainsi que l'agrément des autorités municipales (et même du parlement) sont nécessaires sous l'Ancien régime.

A partir du décret du 13 janvier 1791, Tout citoyen peut élever un théâtre à condition de faire, préalablement à l'établissement de celui-ci, une déclaration auprès de la municipalité des lieux. (Article 1^{er} du décret du 13 janvier 1791). Pour ces questions, voir le chapitre 1 de la 1^{ère} Partie.

sera aussi attribué un rôle nouveau : celui d'éduquer le peuple et de régénérer les mœurs. (Chapitre 1)

Certains de ces comédiens, très engagés dans la vie artistique, deviendront au cours de leur carrière, des auteurs dramatiques. Mais la condition des écrivains n'a rien à envier à celles des artistes. Sous l'Ancien Régime, on ne peut pas dire que ces créateurs d'œuvres de l'esprit soient véritablement propriétaires de ce qu'ils produisent. Si les règlements de la Comédie-Française et les arrêts du Conseil pour l'Opéra prévoient des dispositions concernant la rétribution des auteurs, celles-ci sont appliquées plus ou moins honnêtement par les Comédiens. En effet, toutes sortes de stratagèmes sont imaginés pour que les pièces « tombent dans les règles » c'est-à-dire, pour qu'elles appartiennent définitivement au répertoire de la Comédie-Française. Ce privilège de répertoire détenu par le Théâtre Français sera remis en cause dès 1789 et, après une longue lutte, les droits d'auteur seront consacrés par les décrets des 13 janvier et 19 juillet 1791, 30 août 1792, et 19 juillet 1793.

Comme les artistes, les auteurs et les compositeurs sont, à leur tour, sollicités par les révolutionnaires : il leur est demandé d'apporter leur contribution en écrivant des œuvres patriotiques. Le but visé est de diffuser les principes idéologiques de la Révolution, de faire naître l'amour des lois dans le cœur des spectateurs et d'entretenir leur patriotisme. (Chapitre 2)

Comment le public va-t-il recevoir ce répertoire ?

Il faut dire que les spectateurs n'hésitent pas à exprimer leur opinion sur la qualité des spectacles qui leur sont offerts : sifflets, cris, battements de mains et de pieds, et parfois même... jet de citrons et d'oranges ! Les incidents sont nombreux durant les représentations et particulièrement en Provence.

Par ailleurs, la salle de spectacle devient, surtout durant la période révolutionnaire, un lieu de résonance des événements politiques : à Marseille, le public montre sa résistance et sa désapprobation vis-à-vis des politiques menées par le gouvernement soit en désertant les spectacles, soit en créant encore plus de désordre durant les représentations. (Chapitre trois)

CHAPITRE 1

LES ARTISTES, STATUT, VIE SOCIALE ET RÔLE SOUS L'ANCIEN REGIME ET PENDANT LA REVOLUTION

Il serait faux de croire que la condition d'artiste est enviable au XVIIIe siècle : mis à part les membres des théâtres privilégiés de Paris (notamment acteurs/actrices de l'Opéra et comédiens/comédiennes de la Comédie-Française), la vie d'artiste est souvent instable et usante : instable parce que les troupes de province sillonnent les villes dans l'espoir de donner des représentations qui feront recettes, et usante parce que les entreprises théâtrales nées d'initiatives privées font souvent faillite, parce les contrats sont généralement conclus pour de courtes périodes.

Cette vie est par ailleurs exténuante car les conditions d'exercice des troupes en province ne sont pas les meilleures : salles en mauvais état où restaurées à la va-vite dans lesquelles il fait un froid intense l'hiver et où l'on ne respire plus l'été. De plus, l'acteur du XVIIIe siècle est tenu par le système général du répertoire, ce qui l'empêche d'exercer un autre métier productif. En effet, si les répétitions au théâtre sont rares, le travail de mémorisation mobilise un temps considérable.

Comme l'explique Martine de Rougemont « *en un mois à la Comédie-Française (avril 1788) on joue 21 pièces de 3 à 5 actes, et 20 d'un à 3 actes (...) Dans les petits théâtres, les textes sont réduits et l'on peut en général improviser assez librement ; mais il y a souvent deux représentations par jour, avec deux, trois voire quatre ou cinq pièces à chaque programme. Le comédien est obligé de s'appuyer sur des recettes techniques interchangeables qu'il a apprises, et dispose rarement du temps nécessaire la réflexion et à l'approfondissement d'un rôle particulier, comme c'est le plus souvent le cas de nos jours. Vie pittoresque peut-être, vie difficile en tout cas, et précaire.*⁹⁰⁴ »

Au cours du XVIIIe siècle, le statut de l'artiste va considérablement évoluer sur le plan juridique : frappé d'excommunication et privé de ses droits civils, le comédien n'existe

⁹⁰⁴ ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 205.

pas pour la société d'Ancien Régime. Mais la révolution va réhabiliter ces artistes pour en faire des citoyens à part entière. Nous verrons que cela n'est pas par pur idéalisme et que derrière la motivation affichée de rendre tous les citoyens égaux, se cache la volonté d'instrumentaliser les artistes d'un point de vue politique pour en faire des « instituteurs publics » de la nation. (Section I)

Si le statut des comédiens évolue d'un point de vue juridique, les mentalités, elles, restent sur un imaginaire fait de paradoxes et de contradictions : les artistes sont à la fois objets de désirs et de culte par la grandeur de leur talent et par les émotions qu'ils sont capables de susciter mais ils sont aussi sujet de réprobation et de condamnation à cause de la mauvaise vie qu'ils mènent. Après tout, qui sont-ils ces acteurs ? *« l'être du comédien, tant sur la scène qu'en dehors d'elle, suscite un doute ou une question : qu'est-ce que cette personne, en est-ce même une ? (...) Le métier du comédien diffère réellement de tous les métiers, artistiques ou autres, auxquels on voudrait le comparer, par le fait que son seul instrument, c'est lui-même (...) l'acteur se prête et se plie lui-même à ses rôles, à la fois homme et instrument, actif et passif. La séparation habituelle entre la vie publique (le métier), et la vie privée (le caractère), si tant est que cette séparation existe, s'imagine mal chez lui (...) « Dans la vie », l'acteur professionnel doit rester un acteur, ce qui veut dire un être faux et changeant. ⁹⁰⁵ »*

D'ailleurs peut-on lui faire confiance à cet acteur ? Va-t-il honorer ses engagements contractuels ou prétextera-t-il une fatigue passagère ou autre indisposition lorsqu'il n'a plus l'envie de jouer ? Peut-on être sûr qu'il sera présent aux répétitions ou sera-t-il parti précipitamment dans quelque escapade amoureuse sans lendemain ?

Les contrats sont là pour fixer les obligations des artistes et parer à ce genre d'impromptus dont la soudaineté a bien évidemment des conséquences sur la troupe entière et met souvent en péril l'entreprise de spectacles qui ne peut alors plus assurer la totalité de ses prestations artistiques.

Mais les dossiers volumineux remplis de procès intentés par les directeurs à des artistes peu soucieux de respecter leurs obligations contractuelles montrent que ce « dispositif » n'est pas suffisant⁹⁰⁶. Aussi les règlements sont-ils adoptés pour renforcer les

⁹⁰⁵ ROUGEMONT (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Op. cit., p. 209.

⁹⁰⁶ D'un autre côté on ne peut pas dire quelle était la proportion d'artistes qui respectait ses obligations contractuelles étant donné que les procès ne font état que de ceux qui n'honoraient pas leurs engagements.

obligations des artistes : la plupart du temps ce sont des amendes qui sont prévus en cas de retard, d'absence non justifiée à une répétition etc. La police des spectacles va alors seconder les directeurs des théâtres dans le respect et l'application de ces règlements.

(Section II)

SECTION I. L'EVOLUTION DU STATUT DE L'ARTISTE : DE L'ANCIEN REGIME À LA FIN DE LA RÉVOLUTION

L'analyse de l'origine sociale et l'étude des mœurs des artistes au XVIIIe siècle nous révèle des aspects intéressants de la vie sous l'Ancien Régime. Une fois de plus, rien n'est lisse... au contraire tout n'est que contradiction. Ainsi il existe une différence de traitement entre les artistes suivant qu'ils sont de l'Opéra ou du Théâtre : si le statut juridique des comédiens en France, sous l'Ancien Régime, est celui de l'excommunication et donc celui de la non reconnaissance par la société, il existe une exception pour les acteurs de l'Opéra qui, eux, ne sont pas frappés d'opprobre. (A)

A la fin du XVIIIe siècle, la condition juridique faite aux artistes et les différences de traitement qui peuvent exister entre eux devient de plus en plus insupportable. Les comédiens, les acteurs dénoncent ces incohérences et ces injustices, soutenus en cela par les philosophes des Lumières. Cela aboutit à l'établissement d'une égalité totale entre tous les citoyens avec le décret du 24 décembre 1789 qui réhabilite les artistes. (B)

Il faut dire que nombreux sont les artistes qui ont pris fait et cause pour la Révolution et qui en défendent énergiquement les principes, faisant même des offrandes patriotiques. Et si les comédiens, les acteurs, les musiciens se révélaient être d'excellents instruments de diffusion des principes révolutionnaires ? Ils pourraient mettre leurs talents au service de la nation... Le Théâtre va alors devenir une école du peuple et les artistes vont se transformer en « instituteurs publics » (C)

A. ORIGINE SOCIALE, MŒURS ET STATUT SOUS L'ANCIEN RÉGIME :

Comment devient-on artiste ? Est-ce un métier que l'on exerce par la force des choses en raison de son origine sociale ou peut-on aussi choisir d'être comédien par vocation ? (a)

Le statut juridique des artistes sous l'Ancien Régime est complexe : entre excommunication par l'Eglise et protection par le pouvoir royal (immunité des artistes de l'Opéra) le système est incohérent et injuste. Cet état de fait ajouté aux conditions de vie et d'exercice difficiles de leur métier, expliquent-ils les mœurs si particulières souvent attachées à la vie d'artiste ? (ivrognerie, dépendance aux jeux, prostitution etc.) (b)

a. L'origine sociale des artistes et leur formation au XVIIIe siècle

Concernant l'origine sociale des artistes, il est difficile de poser une règle générale, tant les exceptions peuvent être nombreuses.

En général, les troupes sont composées d'individus issus des classes inférieures de la société. Mais elles sont aussi et surtout constituées, par les enfants des acteurs eux-mêmes.

C'est ce qu'explique Jeanne Cheilan-Cambolin à propos des artistes de l'Opéra de Marseille⁹⁰⁷ : si Pierre Gautier, premier détenteur du privilège d'Opéra pour Marseille, a dû engager des acteurs pour démarrer son entreprise, au bout de deux ou trois générations ce sont les enfants nés de ces parents artistes, qui deviennent à leur tour comédiens, chanteurs ou danseurs. Ces « enfants de la balle » ont grandi, et vécu dans le milieu de l'art lyrique et dramatique, ils ont donc été formés par tradition familiale.

Mais tous ne sont pas dans ce cas et il y a des exceptions notables. Christiane Jeanselme, dans ses travaux sur *La vie théâtrale et musicale à Aix*⁹⁰⁸, fait état d'artistes « déclassés » venus de milieux plus aisés. C'est par vocation semble-t-il, qu'ils se sont attachés à la carrière de comédien ou d'acteur :

⁹⁰⁷ CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 464.

⁹⁰⁸ JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. l.), 1980, 2 volumes.

« Nos troupes se composaient donc sans doute en grande partie d'enfants de misère. Cependant, quelques rares acteurs ont dû naître dans un milieu plus relevé. Ces jeunes gens, échappé des comédies bourgeoises, aux manières empreintes d'une certaine aisance, faisant preuve de goût et d'intelligence, ne devaient pas s'insérer sans quelques difficultés dans un milieu où régnaient les instincts les plus bas, la grossièreté et l'ignorance.⁹⁰⁹ »

Le cas de Richaud-Martelly, fils d'un conseiller à la Cour des Aides et Finances d'Aix, constitue un exemple particulièrement intéressant d'artiste issu d'un milieu plus élevé, sur lequel nous allons nous arrêter plus longuement.

Robert Ambard dans ses travaux sur *La comédie en Provence au XVIIIe siècle*⁹¹⁰, explique que Richaud-Martelly est un jeune homme d'excellente famille : son grand-père avait été ennobli pour les services courageux qu'il avait rendus à Marseille au temps de la peste (1720) en qualité de médecin. Richaud-Martelly, depuis peu avocat au Parlement, où il avait eu des débuts heureux, suivi avec passion les représentations du célèbre Lekain, et en eut comme une révélation. Peut-être son éducation chez les Jésuites d'Aix où il avait dû voir interpréter des pièces et même jouer des rôles avait développé en lui un goût, momentanément calmé par l'étude et la pratique du droit. Mais après le passage du grand acteur, il n'hésita plus : il abandonna le barreau et résolu de se consacrer au théâtre. Cependant, ainsi que l'explique Robert Ambard, « *quelque faveur qui entourait les comédiens, elle ne laissait point de recouvrir un fond absolu de mépris pour leur état. On les accueillait comme des dieux, on se mettait à leur pied tout en se croyant supérieurs à eux. Aussi la décision vite connue dans Aix d'un homme de cette condition y provoqua-t-elle un mouvement de stupéfaction et presque de scandale. Les salons et les promenades ne connurent point d'autres sujets de conversation. L'ironie des uns faisait place chez les autres à une pitié un peu effrayée ; mais on chuchotait plutôt, comme si l'on s'entretenait d'un deuil ou d'une nouvelle et qu'il n'y avait pas intérêt à ébruiter. Bref le jeune avocat se fut subitement converti au bouddhisme et promené dans les rues de sa ville en robe orientale qu'il eût moins excité la curiosité.*⁹¹¹ »

⁹⁰⁹ JEANSELME, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806, Op. cit.*, p. 247.

⁹¹⁰ AMBARD, Robert, *La comédie en Provence au XVIIIème siècle*, Travaux et Mémoires, Faculté de Lettres, Aix en Provence, 1956, pp. 92-93.

⁹¹¹ AMBARD, Robert, *La comédie en Provence au XVIIIème siècle, Op. cit.*, p. 92-93

Richaud-Martelly fit ses débuts en mai 1777 dans le rôle de Tancrède et son succès fut très vif. Même les journaux de l'époque, s'en font l'écho. Ainsi, dans les *Affiches de Provence* (numéro du 5 mai 1777), on peut lire un article sur Richaud-Martelly mais le rédacteur prend soin de ne pas apporter son jugement sur ce choix de carrière en désignant le nouvel artistes sous le nom d' « amateur » :

« *Nous ne connaissons qu'un seul motif digne d'éloges qui conduise au théâtre : l'amour de la gloire et cet ascendant irrésistible qui entraîne vers un état malgré les préjugés et les obstacles. Une pareille résolution ne peut germer que dans une imagination brûlante, une âme ardente et sensible et un cœur susceptible des passions qu'on se propose de peindre. Voilà les premiers maîtres. Voilà les sources des vrais talents. Le public a vu les débuts d'un Amateur, citoyen de cette ville dans le rôle de Tancrède, à lui à prononcer*⁹¹² »

Richaud-Martelly va connaître un grand succès. Il va tenir les premiers rôles de la tragédie et de la comédie⁹¹³, mais il se distinguera davantage dans ce dernier genre. Il interprétera notamment, avec un rare talent, le rôle d'Alceste dans *le Philinte de Molière*, par Fabre d'Églantine et il enlèvera tous les suffrages en jouant *le Séducteur*, de M. Bièvre.

En 1792, *Le Journal de Marseille* relate ses exploits artistiques :

« *M. Richaud-Martelly, au Grand théâtre de la rue Beauvau, a déployé bien du talent dans le Séducteur, de M. de Bièvre, rôle du séducteur, surtout dans la grande scène de ce qui chante quatrième acte.*⁹¹⁴ »

L'artiste, très apprécié du public, reçoit même régulièrement des couronnes qui lui sont jetées sur scène : ainsi, en 1792, lors d'une représentation de *Guillaume Tell* demandée par le public, « *M. Richaud-Martelly, très applaudi, a eu une seconde couronne.*⁹¹⁵ »

Le 17 juin 1793, il obtient « *une couronne offerte autant au maître de la scène, qu'à L'Ami des loix*⁹¹⁶ »

⁹¹² *Affiches de Provence*, 5 mai 1777. Cité par AMBARD, *La comédie en Provence au XVIIIème siècle*, *Op. cit.*, p. 93.

⁹¹³ Voir la liste des artistes engagés pour l'année 1792, *Journal de Marseille*, feuille du mardi 3 avril 1792 et du 4 avril 1793.

⁹¹⁴ Mêmes éloges pour Richaud-Martelly dans *Le Méchant* de Gresset. Voir *Journal de Marseille*, 26 mai 1792.

⁹¹⁵ *Le journal de Marseille*, 30 juin 1792, feuille du 5 juillet 1792.

⁹¹⁶ *Journal de Marseille*, 17 juin 1793, feuille du jeudi 20 juin 1793. *L'Ami des loix* fait référence ici à la pièce de Laya *L'Ami des Loix*, jouée à Marseille en signe de résistance : suite à l'arrestation des chefs

Le cas Richaud-Martelly⁹¹⁷ illustre le cas d'un avocat au parlement, qui ébloui par une prestation de Lekain, découvre sa véritable vocation et devient comédien.

Cette « réorientation professionnelle » qui a suscité de très nombreux commentaires au départ, a finalement révélé un grand artiste que l'on surnommait même le « Molé de la Provence ⁹¹⁸ ». Le milieu juridique y a peut être perdu mais le monde artistique y a gagné, car nous verrons plus loin⁹¹⁹ que, non seulement Richaud-Martelly possédait d'indéniables talents de comédiens au point d'enthousiasmer le public marseillais (ce qui n'est pas peu de choses !) mais il était également un auteur de pièces dramatiques fort appréciées qui sont jouées avec grand succès durant la période révolutionnaire.

Finalement peut être qu'il n'est pas si choquant de voir un juriste devenir comédien. La plaidoirie de l'avocat n'est-elle pas souvent comparée à une performance d'acteur et la cour d'assises n'est-elle pas souvent regardée comme une scène de théâtre où chaque personnage à une place et un rôle bien défini qu'il s'agisse du président, de l'avocat général, et des avocats ? D'ailleurs, la « représentation » du procès pénal ne suit-elle pas un ordre exact comme autant de scènes formant des actes qui se succèdent, avec dans le dernier acte la partie civile qui demande réparation du dommage causé, suivi par le réquisitoire de l'avocat ; la parole revenant toujours en dernier à l'avocat du prévenu et à l'accusé ?

D'ailleurs, aujourd'hui ne voit-on pas encore monter sur de vraies scènes de théâtre de véritables avocats⁹²⁰ ?

Au XVIIIe siècle, on constate qu'il existe une interaction entre les « lieux ⁹²¹ » où vont être formés les artistes et les catégories sociales qui vont composer les troupes. Ainsi,

giron dins au début du mois de juin, la ville s'était déclarée en insurrection. Elle prêtera même serment contre la convention le 14 juillet 1793. De son côté Richaud-Martelly ne cachait pas ses opinions politiques : « *Richaud-Martelly, connu pour ses talents distingués sur la scène, a mis au moins de la négligence dans celui de Robert dans le dont il était chargé (Robert chef des brigands ou l'Homme vertueux). Il faut espérer que Richaud-Martelly s'habituerà peu à peu aux rôles qui demandent un oubli au moins momentané de son opinion politique.* » Voir *L'Observateur du Midi ou le Marseillais en vedette*, (journal rédigé par une société d'écrivains patriotes) n° 24, 29 pluviôse an VI (17 février 1798)

⁹¹⁷ Il meurt en Provence en 1818 selon Fabre, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, p. 401.

⁹¹⁸ Voir *Année théâtrale, Almanach pour l'an X, contenant une Notice sur chacun des Théâtres de Paris, les Acteurs, les Pièces nouvelles et les débuts*, Chez Courcier, Paris, An X-1801, p. 117.

⁹¹⁹ Voir chapitre 2, 2^{ème} Partie.

⁹²⁰ Nous faisons ici référence au spectacle « *serial plaideur* » représenté au théâtre de la Madeleine à Paris du 21 septembre au 29 décembre 2008.

⁹²¹ Nous utilisons ici ce terme, car il n'existe pas à proprement parler d'« institution » reconnue formant des artistes.

au XVIIIe siècle on peut noter trois principaux « foyers » de formation accessible à différentes catégories sociales qui vont « fournir » les futurs artistes :

- **Il y a d'abord le milieu même des artistes**, les troupes dans lesquelles naissent et grandissent les enfants de comédiens. Ici l'apprentissage se fait par mimétisme, par tradition familiale aussi. Passer son enfance dans les théâtres est une forte incitation à s'y fixer comme adolescent et comme adulte. Et dès lors qu'arrive l'âge de se mêler aux adultes, il n'existe, entre l'apprentissage et l'exercice professionnel, d'autres démarcations que l'affirmation progressive d'un talent.
- **Ensuite les maîtrises des églises** sont des lieux où l'on enseigne le chant et la musique.
Les garçons y entrent très jeunes, et en sortent, après la mue de leur voix, soit vers quinze ou seize ans. Ils sont alors en possession d'un solide métier, dû à sept ou huit années d'études musicales. Ils sont donc disponibles pour commencer une carrière, sans aucune discontinuité. C'est en partie de cette manière que Jean-Jacques Rousseau a lui-même reçu son éducation musicale⁹²².

Jeanne Cheilan-Cambolin explique qu'à Marseille, la plupart des acteurs engagés « *sont méridionaux et probablement issus des grandes maîtrises provençales : Saint-Sauveur d'Aix, Saint-Victor de Marseille, Saint-Agricol d'Avignon.* ».

- **Le théâtre de société constitue aussi un vivier intéressant** : nombre de futurs acteurs y trouvent à la fois une préparation aux planches et un moyen de se faire connaître. Ainsi, Adrienne Lecouvreur vers 1705, et Lekain en 1750, participent à ces représentations privées que peu de choses séparent des représentations publiques. Des dizaines de théâtres de société voient défiler chaque année, à Paris, des centaines d'amateurs ; beaucoup de professionnels sont issus de ces foyers (voir les *Mémoires* de Fleury qui en parlent fort bien).
- **Enfin il y a les leçons particulières données par les artistes eux-mêmes** : quelques débutants privilégiés reçoivent ainsi les conseils d'un acteur chevronné qui leur apprend ses propres techniques et les prépare à reprendre les rôles d'un

⁹²² L'éducation et la carrière musicale de Rousseau constituent un excellent exemple de l'état de l'enseignement de la musique et de la condition de l'artiste en France au XVIIIe siècle. Voir notre mémoire de DEA en théorie du droit, Jean-Jacques Rousseau juriste et musicien, Aix- Marseille III, 2004.

emploi donné. Et lorsqu'un élève formé débute avec succès sur les scènes officielles, son maître reçoit souvent une importante gratification « pour l'avoir mis sur le théâtre »⁹²³.

Au XVIII^e siècle, la formation de l'acteur n'est donc pas institutionnalisée et l'on pratique surtout ce que l'on appellerait aujourd'hui la « formation sur le tas ». L'entrée dans la carrière se fait donc souvent très jeune et des adolescents de 14 ou 15 ans sont engagés, même dans les grands théâtres. On peut citer à titre d'exemple :

- En 1687 : Andrée et Françoise Journet, débutantes à l'opéra de Lyon, qui ont respectivement 14 et 12 ans⁹²⁴.
- En 1692 : à Marseille, un certain Nicolas Ranc est mentionné dans la bande de violons de son père, il a bientôt 15 ans.
- En 1697 : Alexandre Ranc, chanteur et frère du précédent, a 17 ans.
- En 1728, Anne-Catherine Cupis de Camargo est âgée de 15 ans son arrivée à Marseille mais elle a commencé sa carrière à 13 ans⁹²⁵.

Dans les dernières années de l'Ancien Régime, le besoin d'une école se fait de plus en plus ressentir⁹²⁶. Pour Mademoiselle Clairon « *les seules écoles possibles et raisonnables sont les troupes de province : la nécessité de gagner les appointements qu'on reçoit, la vanité de l'emporter sur les camarades, la crainte du public, la mémoire qu'on se forme par des travaux sans relâche, l'aisance et le maintien qu'on acquiert en montant tous les jours sur le théâtre, doivent plus former en six mois que deux ans de leçon donnée dans une chambre par quelques maître que ce puisse être*⁹²⁷ ».

Mais pour Lekain, le temps des théâtres de Province est passé et ils ne peuvent plus être considérés comme des réservoirs de talents en devenir ou comme des « théâtres

⁹²³ Martine de Rougemont explique que l'on dispose de plusieurs exemples d'un tel enseignement transmis par la tradition. Voir ROUGEMONT (de), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Op. cit., pp. 196-197.

⁹²⁴ Voir VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688-1789*, P. Masson, 1932, p. 16.

⁹²⁵ Voir CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^e siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, pp. 464-465.

⁹²⁶ Sur ce besoin d'écoles, sur les institutions successives qui se sont créées et sur leurs motivations, se reporter aux travaux de Pierre CONSTANT, *Les anciennes Ecoles de déclamation dramatique*, Tresse & Stock, 1895, et *Le Conservatoire national de Musique et de Déclamation*, Imprimerie nationale, 1900.

⁹²⁷ Mlle CLAIRON, *Mémoire et réflexion sur la déclamation théâtrale*, 1799, p. 323.

écoles ». En 1756, il déclare que les provinces ont cessé d'être « *une milice réelle de laquelle on pouvait tirer les meilleurs sujets pour compléter la troupe du Roi* ⁹²⁸ ».

Il faut attendre 1784⁹²⁹ pour que l'enseignement officiel de la déclamation apparaisse enfin, avec la fondation de l'École royale de Chant et de Déclamation qui remplace le Magasin de l'Opéra, institution assez légère. Destinée aux chanteurs, cette école prévoit des cours de déclamation donnée par Molé de la Comédie-Française.

En 1786, Molé fonde une seconde École royale de Déclamation où il enseigne avec Préville. Les résultats sont excellents : une forte proportion d'élèves reçoit des ordres de début à la Comédie-Française, l'un des premiers étant Talma qui débute brillamment en 1787.

Pendant la Révolution, ces écoles d'Ancien Régime seront fermées, supprimées ou refondues dans de nouvelles institutions.

Ainsi le 16 thermidor an III (3 août 1795), le Conservatoire national de musique⁹³⁰ créé à l'initiative de Sarrette⁹³¹, remplace l'ancienne École royale de chant⁹³² tout en répondant au besoin de formation des artistes. Sarrette, nommé commissaire du gouvernement, est assisté de cinq compositeurs : Gossec, Méhul, Grétry⁹³³, Le Sueur et Cherubini.

Apparemment cette institution était des plus nécessaire vu la description peu flatteuse des musiciens de l'Opéra de Paris, faite par Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*. Il semble que leur formation laissait à désirer :

⁹²⁸ LEKAIN, « Mémoire précis, tendant à constater la nécessité d'établir une école royale, pour y faire des élèves qui puissent exercer l'art de la déclamation dans le tragique, et s'instruire des moyens qui forment le bon acteur comique », 4 septembre 1756, in *Mémoires de Lekain, précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral, par M. Talma*, chez Étienne Ledoux, Paris, 1825 p. 174 et s.

⁹²⁹ Avant 1784, des projets de « théâtre-école » avaient été formulés (Monnet) d'autres tentés comme le théâtre de Préville en 12 censé former de jeunes comédiens et qui reçoit pour cela une belle subvention mais qui a sa suppression en 1778, n'a produit qu'une seule comédienne d'avenir, Mlle Contat. Sur ces questions on peut se reporter utilement à ROUGEMONT (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Op. cit., p.197.

⁹³⁰ Vous aujourd'hui le Conservateur National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

⁹³¹ Bernard Sarrette est un musicien qui avait mis sur pied, dès le 13 juillet 1789, un corps de musique au service de la garde nationale parisienne. Il avait fondé ensuite, le 9 juin 1792, l'École gratuite de musique de la garde, agréée par la Commune. Il ne manquait plus, pour couronner cette entreprise et décuplé ses moyens, qu'une reconnaissance nationale qui intervient avec la création du Conservatoire nationale de musique en 1795.

⁹³² Le Conservatoire national de musique remplace aussi l'Institut national de musique ainsi que l'École gratuite de musique de la garde nationale (créée par Sarrette en 1792).

⁹³³ C'est son *Guillaume Tell* qui est joué à l'Opéra de Marseille au moment de l'annonce de la mort de Louis XVI. Voir les incidents politiques durant les représentations au chapitre 3, 2^{ème} partie.

« On a remarqué que de tous les orchestres de l'Europe, celui de l'opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, était celui qui faisait le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à prendre : (...)

2° le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre, reçu par faveur, sait à peine la musique, et n'a nulle intelligence de l'ensemble ;

3° leur assommante habitude de râcler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord ; (...)

6° le mauvais emplacement du maître, qui, sur le devant du théâtre et tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son orchestre, et l'a derrière lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux (...)

10° enfin le défaut de mesure, et le caractère indéterminé de la musique française, où c'est toujours l'acteur qui règle l'orchestre, au lieu que l'orchestre doit régler l'acteur, et où les dessus mènent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus.⁹³⁴ »

Nous laissons les praticiens (musiciens, chanteurs etc.) juges de l'actualité avérée ou non de cette description⁹³⁵ !

A propos de l'Académie royale de musique, Rousseau donne également la définition suivante :

« C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon que de toutes les académies du royaume et du monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit.⁹³⁶ »

Bien que l'avis des professionnels soit important concernant la formation des artistes, c'est surtout le public qui doit être convaincu par les prestations des chanteurs, comédiens et danseurs. Nous verrons d'ailleurs qu'à Marseille, les spectateurs sont exigeants et font preuve d'un goût très sûr⁹³⁷.

Mais l'attitude du public vis à vis des artistes est ambiguë : à la fois objet d'admiration voire d'adoration, les acteurs sont aussi dédaignés voire dénigrés à cause de leurs

⁹³⁴ « Orchestre », *Dictionnaire de Musique*, in *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, Belin, Paris, Tome IV, 1817, p. 275.

⁹³⁵ Etant musicienne professionnelle et ayant travaillé dans des orchestres français et italien avec des chanteurs de différentes nationalités, nous avons notre propre avis sur la question...

⁹³⁶ Rappelons que Jean-Jacques Rousseau avait formé de manière sûre son goût musical lors d'un séjour en Italie où il était le secrétaire de M. de Montaigu, ambassadeur de France à Venise. Pour la définition citée voir « Académie royale » dans le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau.

⁹³⁷ Voir chapitre 3, 2^{ème} partie et plus particulièrement la section I.

mœurs⁹³⁸. Dans son ouvrage *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Henri Lagrave parle de la place des comédiens dans la société et explique que « *malgré l'attrait qu'ils exerçaient sur le public, et l'estime dans laquelle on tenait leur talent, ils se heurtaient presque généralement à des préjugés d'ordre moral entretenus par l'Église, dont on sait l'hostilité envers le théâtre.* »⁹³⁹»

Qu'en est-il réellement de la vie des artistes ? Quel est réellement leur statut sous l'Ancien Régime et pourquoi leurs mœurs pouvaient-elles apparaître si scandaleuses ?

La séparation entre les gens de théâtre et le reste de la société se concrétise justement par leur « excommunication ». D'Alembert voit dans cette excommunication la cause et non la conséquence des mauvaises mœurs des comédiens. Pour lui, c'est en les rejetant hors de la société qu'on les condamne, en quelque sorte, à une vie hors des lois ou de la morale⁹⁴⁰.

Les artistes sont même victimes de diffamation, parfois ! En effet, il arrive que des journalistes n'hésitent pas à les critiquer durement au point d'en arriver à la calomnie (ce qui montre bien le traitement dont ils pouvaient faire l'objet, même en 1790, juste après la reconnaissance de leur statut de citoyen⁹⁴¹). C'est dans ce sens que les comédiens de la troupe du Grand-Théâtre de Marseille écrivent au maire et officiers municipaux le 10 juin 1790. Ils se plaignent des agissements du rédacteur du journal *L'Observateur Marseillais* en ces termes :

Les artistes « *remontrent que la satire injuste est aussi contraire au développement des talents que l'excès d'indulgence peut leur être nuisible, si l'une endort pour ainsi dire les talents par son extrême douceur, l'autre l'anéantit par le découragement.*

Un journaliste qui veut se montrer appréciateur vrai du mérite doit marcher entre ces deux écueils, & prendre garde surtout de ne pas substituer l'injure ou la calomnie à la critique qui lui est permise.

⁹³⁸ AMBARD, Robert, *La comédie en Provence au XVIIIème siècle*, Op. cit., p. 93

⁹³⁹ LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksiek, Paris, 1972, p. 167.

⁹⁴⁰ Voir le fameux débat entre d'Alembert et Rousseau à ce propos. Dans l'article « Genève » de l'encyclopédie, d'Alembert exprimait son regret de voir que cette ville florissante n'avait pas de comédie. Il s'attire alors la vigoureuse réponse de Rousseau qui lui écrit à ce sujet à travers sa *lettre à d'Alembert sur les spectacles* : le philosophe genevois ne souhaite pas voir corrompre sa ville natale par une institution aussi dégradante que le théâtre « *Vous serez sûrement le premier philosophe qui ait jamais excité un peuple libre, une petite ville et un État pauvre à se charger d'un spectacle public* ». Voir, dans la 3^{ème} partie les théories rousseauistes à propos du théâtre et la solution qu'il préconise à la place : les fêtes civiques.

⁹⁴¹ Voir le décret du 24 décembre 1790.

Le Rédacteur de la feuille périodique intitulée l'Observateur Marseillais, paraît avoir oublié ces vérités. Il s'est permis, à l'article Spectacles, des réflexions qui sortent des bornes de la critique & qui peuvent porter un préjudice réel à ceux qui sont l'objet de la satire.

Les suppliants avaient d'abord cru devoir faire le sacrifice de leur amour-propre à leur tranquillité ; ils espéraient que le Rédacteur se corrigerait & leur rendrait plus de justice ; mais leur silence n'a fait que l'enhardir davantage. La calomnie & la partialité semble dicter ses feuilles. Ceux des suppliants qui y sont nommés voient leur honneur, leur état & leur fortune également compromis, & ceux qui ont eu le bonheur d'échapper jusqu'à présent au venin de sa plume ne sont pas assurés que la feuille qui va paraître ne distille le même poison pour leur existence. Exposés chaque jour à la satire comme à la critique, ils doivent redouter qu'un juge aussi partial & aussi injuste ne les traite avec moins d'égards encore que ceux qu'il s'est permis de calomnier. Il n'est pas jusqu'aux musiciens qui ne soient maltraités dans ce journal. (...)

Mais la dame James y est la plus maltraitée.

“ Quant à Madame James, il est évident que le rôle de Julie ne convient ni à son physique, ni à sa voix ; elle abandonnera sans doute un emploi dans lequel elle ne peut plus obtenir des succès durables ; et les applaudissements qu'elle a reçus dimanche sont peut-être des fleurs que le public a cru devoir répandre sur la fin de sa carrière, dans un emploi qu'elle a mérité longtemps d'occuper. ”

Ne dirait-on pas, à entendre le journaliste, que la dame James va être obligée par l'âge de quitter le théâtre, & que cette actrice qui est journellement applaudie à Marseille n'est plus propre à rien ? N'est-ce pas insulter en même temps & au public & à l'actrice ? N'est-ce pas exposer celle-ci à rester sans emploi ? Quel est le directeur qui pensera à elle après avoir lu cet article de l'Observateur Marseillais ? (...)

Or c'est ce qui n'est point permis à un journaliste ; il peut être utile qu'il exerce sa censure sur les acteurs, mais il ne l'est point qu'il les insulte, qu'il les calomnie aussi publiquement et avec si peu de ménagement. Il ne l'est point que sa plume soit trempée dans le fiel ou livrée à toutes les passions. Il importe au contraire de réprimer un tel abus, & de mettre les talents à l'abri d'une vexation qui finirait par en étouffer le germe. Il importe de conserver aux acteurs la réputation que leur assurent leurs succès. Leur état & leur fortune en dépendent. (...)

Aux fins qui vous plaise, MM, vous apparaissant des feuilles du journal dont il s'agit, ordonner que l'auteur du dit journal sera tenu de se rétracter dans son prochain n° &

*de rendre aux suppliants la justice qui leur est due d'après les applaudissements dont le public les a honorés, & de même suite lui faire inhibition & de même de récidiver sous telle peine qu'il appartiendra, et lui enjoindra de se renfermer désormais dans les bornes prescrites à un journaliste & sera justice.*⁹⁴²»

Pour se défendre, Julien Brémond, qui est un des rédacteurs de *l'Observateur Marseillais*, mais aussi avocat, répond aux officiers municipaux, le 12 juin 1790 :
 «(...) il vous a été présenté, par la troupe des comédiens du Grand théâtre une requête (...) cette requête est un acte de licence répréhensible & un attentat à la liberté d'écrire, solennellement garantie par cet article de la déclaration des droits de l'homme : Tout citoyen peut parler, écrire et imprimer librement (sic).⁹⁴³»

Les différends entre les artistes et la presse ainsi que les plaintes pour diffamation ne sont donc pas chose nouvelle. Mais l'exemple cité est particulièrement révélateur du regard que la société du XVIIIe siècle pouvait porter sur la profession de comédiens.

b. Le statut des artistes sous l'Ancien Régime : Entre excommunication par l'Eglise et protection par le Pouvoir Royal⁹⁴⁴ :

Ce qui frappe d'emblée c'est la différence de statut entre les comédiens et les artistes de l'Opéra. Si les premiers sont frappés d'excommunication, les seconds bénéficient d'une sorte d'immunité accordée par le pouvoir royal.

**** La position de l'Eglise et l'excommunication des comédiens : de la théorie à la pratique**

Pour ce qui est des comédiens la situation semble claire : en France les comédiens sont excommuniés. Mais une fois encore, il est impossible de généraliser : sitôt le principe est-il posé que l'on rencontre des exceptions. Essayons, alors, d'établir une synthèse cohérente des situations existant sous l'Ancien régime :

⁹⁴² AMM, GG 201, Marseille 10 juin 1790.

⁹⁴³ AMM, GG 201, Marseille 12 juin 1790.

⁹⁴⁴ Voir, *Pétition pour l'Académie royale de musique, à l'Assemblée nationale*, extrait de « La Chronique de Paris », suppl. au n° 246, Impr. Laillet et Garnéry, 1790, 8 p.

L'hostilité de l'Église envers le théâtre remonte fort loin. Ainsi, avant même que l'Édit de Thessalonique (380) ne fit du christianisme la seule religion de l'Empire, le Concile d'Elvire en 305 exprimait déjà la position sans ambiguïté de l'Église au sujet du théâtre :

C. LXII : « *Si un conducteur de chars dans le cirque, où un acteur des pantomimes du théâtre, possède la foi, il est séant, d'abord qu'il renonce à son art ; ensuite on le recevra, pourvu qu'il ne soit pas retombé dans son métier : mais, si, malgré l'interdit, il en essayait de nouveau, qu'on le chasse du sein de l'Église.* ⁹⁴⁵ »

Le 16 avril 1641, Louis XIII, dans sa Déclaration sur la profession des comédiens, qui leur défend les paroles lascives et deshonnêtes, prend les mesures suivantes :

« *Avons fait et faisons très expresses inhibitions et défenses, par ces présentes signées de notre main, à tous comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes ni d'user d'aucunes paroles lascives ou à double entente qui puisse blesser l'honnêteté publique, et ce sur peine d'être déclaré infâme et autres peines qu'il y écherra.*

Enjoignons à nos juges, chacun en son détroit, de tenir la main à ce que notre volonté soit religieusement exécutée.

En cas que lesdits comédiens contreviennent à notre présente ordonnance, nous voulons et entendons que nosdits juges leur interdisent le théâtre et procèdent contre eux, par telles voies qu'ils adviseront à propos, selon la qualité de l'action, sans néanmoins qu'ils puissent ordonner plus grande peine que l'amende ou le bannissement.

(...) afin que le désir qu'ils auront d'éviter le reproche que l'on leur a fait jusques ici leur donne autant de sujet de se contenir dans les termes de leur devoir et représentations publiques qu'ils feront, que la crainte des peines qui leur seroient inévitables s'ils contrevenoient à la présente déclaration. ⁹⁴⁶ »

⁹⁴⁵ LABBE, t. Ier col. 977, b, cité par DOUHET, Jules (Comte de), *Dictionnaire des mystères ou collection générale des mystères, moralités, rites figurés et cérémonies singulières, ayant un caractère public et un but religieux et moral, et joués sous le patronage des personnes ecclésiastiques ou par l'entremise des confréries religieuses. Suivi d'une notice sur le théâtre libre, complétant l'ensemble des représentations théâtrales depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne jusqu'aux temps modernes*, J-P Migne, Paris, 1854, p.16.

⁹⁴⁶ Isambert, *Recueil général ...*, T. XVI, pp. 536-537.

A Marseille, Monseigneur de Belsunce voyait dans la terrible peste de 1720 qui avait sévit dans la région de Provence, une punition du ciel vis-à-vis des mauvaises mœurs des artistes et des « filles ⁹⁴⁷ » qui travaillent tout autour de l'Opéra ⁹⁴⁸.

La France est d'ailleurs le seul pays d'Europe qui excommunie ses comédiens, si bien que lorsque l'artiste Riccoboni répond à l'invitation du Régent en 1716, il exige l'assurance qu'il gardera ses droits religieux comme en Italie ⁹⁴⁹.

En France, le comédien s'excommunie d'office en choisissant son métier ou du moins en en faisant la profession publique. Il se voit alors privé de ses droits et ne peut, en principe, ni se marier ⁹⁵⁰, ni faire enregistrer la naissance de ses enfants, ni recevoir la communion ou l'extrême-onction, ni être enterré dans un cimetière ⁹⁵¹ : il est rejeté par la communauté.

Dans le principe, donc, l'Eglise condamne les comédiens ⁹⁵². Pourtant, dans la pratique il y a des mariages et des baptêmes. Comment cela s'explique-t-il ? C'est que d'un côté les comédiens rusent et que de l'autre les prêtres ferment les yeux.

Nombreux sont les documents d'archive faisant état du passage à Marseille de comédiens accompagnés de leur femme et de leurs enfants ⁹⁵³ artistes eux aussi.

Mais tous ces comédiens sont-ils vraiment mariés ⁹⁵⁴ ?

La plupart le prétendent et certains mentent même sur leur véritable identité... mais est-ce si étonnant de la part d'artistes dont le travail est de jouer sans cesse des rôles ?

⁹⁴⁷ Il y avait un grand nombre de filles publiques qui exerçaient leurs « talents » tout autour de l'Opéra. La police ne s'en occupait pas, et les magistrats municipaux, voyant que les anciens règlements sur la débauche publique étaient tombés en désuétude, ne pensaient pas à arrêter, par des règlements nouveaux, le débordement des mœurs corrompues. Les courtisanes d'un rang élevé, quant à elles, s'affichaient aux meilleures places du Théâtre. Voir FABRE, *Les rues de Marseille*, *Op. cit.*, Tome III, pp. 384-385.

⁹⁴⁸ BARATIER, Edouard (sous la direction de), *Histoire de Marseille*, Privat, Toulouse, 1973, p. 244.

⁹⁴⁹ Peut-être que cette situation s'explique par la volonté de l'Eglise gallicane de se montrer la plus rigoureuse de toutes en maintenant ainsi une « originalité nationale ». Voir Rougemont, *Vie théâtrale...*, *Op. cit.*, p. 205.

⁹⁵⁰ Entre autres, Brizard : Louis XV fut obligé d'intervenir en personne.

⁹⁵¹ Entre autres, Rosimont, auteur d'une *Vie des Saints pour tous les jours de l'année*, publié en 1680, et Adrienne Lecouvreur.

⁹⁵² Sur les rapports des comédiens avec le clergé se reporter à BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, pp. 193-205.

⁹⁵³ On se reportera utilement au répertoire alphabétique de voyageurs indiquant quels sont les artistes qui ont séjourné à Marseille. Voir notamment FF 257, f° 26 pour l'année 1783 ; FF 257, f° 59 pour l'année 1785 ; FF 257 f° 146 et 192 pour l'année 1787 etc.

⁹⁵⁴ Lorsqu'il s'agit d'une actrice de l'Opéra l'expression utilisée pour attester de liens conjugaux est la suivante : en 1750 il est fait état d'une « *Demoiselle Marguerite-Françoise Lemalle, épouse libre de sieur Jean-Louis Barthélemy (...) habitante de la ville de Carpentras, ci-devant actrice de l'Opéra* » Voir AMM FF 357, Marseille 6 octobre 1750.

Ce qui est gênant c'est lorsque l'usurpation d'identité ne vise plus seulement à cacher la condition « infâme » de comédiens mais qu'elle sert à commettre des larcins.

Ainsi dans une lettre datée du 28 juin 1776, M. de Mongelas, consul de France à Cadix, écrit aux échevins de Marseille pour avoir des informations sur un certain Joseph Balsamo. Ce dernier se présentait comme étant le Marquis de Pellegrini accompagné de sa femme et d'un jeune homme soit disant frère de cette dernière. Pour prouver leur bonne foi « *ces aventuriers ne sont munis d'autres papiers que d'une lettre de service chez le roi de Prusse, datée de Rome.*⁹⁵⁵ » La petite famille descend chez un aubergiste où le jeune homme vole de l'argent et des bijoux. Il est arrêté mais il accuse l'aubergiste de lui avoir demandé de commettre ce vol ! Mais lorsque « *les confrontations ont été faites* » on s'est aperçu que les réponses fournies par le jeune homme étaient « *captieuses et éloignées de toute vérité* ». L'on s'aperçoit, mais trop tard, que toute cette mise en scène n'était qu'une manœuvre visant à laisser le temps au soi-disant « Marquis et à sa femme » de s'éloigner. Le scénario est intelligent et la pièce bien jouée. Entre temps, le comédien Balsamo (le Marquis Pellegrini) et sa femme ont affrété un bateau et se sont rendus à Gibraltar mais ils n'y sont pas reçus car ils sont « *sans passeport & point bien recommandés* ». Leur seule option reste la ville de Marseille. M. de Mongelas donne donc, aux échevins le signalement des individus et leur demande d'être très attentifs.

Il n'était pas rare que les comédiens se donnent des noms qu'ils n'avaient pas ou qu'ils s'inventent d'illustres familles, et les affirmations des artistes au sujet de leurs origines sociales éveillaient toujours chez leurs contemporains un certain scepticisme.

Ainsi dans le *Nouveau Spectateur* du 1^{er} mai 1776, on peut lire :

« *Nos acteurs de province (...) nous font des mensonges incroyables ; vous savez, le premier jour que vous leur parlez, qu'ils sont nés dans la plus belle classe de l'humanité ; ils ont toujours été officiers, avocats. Ils ont tous des titres de noblesse* ».

Il est vrai aussi que très souvent, les comédiens faisaient en sorte d'arranger habilement leurs titres afin que les prêtres puissent leur administrer les ordonnances du culte. Ainsi le comédien pouvait se présenter comme « officier de son Altesse Royale Mgr le Régent dans la troupe des comédiens italiens », ou plus subtilement ne mentionner que le seul

⁹⁵⁵ AMM, FF 192, Cadix 28 juin 1776.

début d'un tel titre. Une autre solution pouvait consister en des déclarations purement formelles de renonciation au métier de comédien. Nul doute que, de leur côté, certains prêtres faisaient semblant d'ignorer la condition du comédien.

A Marseille, un document d'archive très intéressant atteste du baptême d'un enfant de comédien. Il s'agit du fils du sieur d'Orimon, chef de la bande des comédiens de Mademoiselle : le 1^{er} février 1657, les consuls Vento, Marquezy et Fabre déclarent :
 « Mandons à vous, sieur Bertrand Bosq, trésorier de cette ville, de vous payer et rembourser par vos mains, sur les deniers de votre recette, de la somme de 60 livres 3 sols 6 deniers, pour dépenses qu'avoit faites de notre ordre pour le baptême qu'avoit fait faire au sieur De Vias, capitaine du quartier du Corps de la ville, au nom de ladite ville, du fils du sieur d'Orimon chef de la bande des comédiens de Mademoyselle lequel nous était venu requérir de faire ledit baptesme.
 Et nous l'avons fait faire par ledit sieur de Vias, comme appert de la dépense par le compte qu'il a donné ci-dessus. ⁹⁵⁶ »

La cérémonie devait être belle puisque dans le détail des dépenses l'on apprend que le curé était assisté par un autre prêtre, que l'organiste et la bande de violons ont pourvu à la musique, que de l'eau musquée remplissait l'aiguière que des valets de MM les Consuls ainsi que des sergents, des enfants d'église et des garçons tenant les flambeaux étaient aussi présents.

Jeanne Cheilan-Cambolin constate, dans sa thèse *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, que les artistes sont de « petites gens », sans commune mesure avec leur riche public : ils sont des itinérants « sans feu ni lieu », dont le mode de vie est peu propice au développement de liens. Les actes d'État civil, baptêmes, mariages, qui requièrent des témoins en font foi⁹⁵⁷. Concernant la période 1685-1739, Jeanne Cheilan-Cambolin indique que sur 237 enfants d'acteurs ou de musiciens baptisés à Marseille :

- 88 ont des parrains et marraines également chanteurs ou comédiens.
- 140 sont tenus sur les fonts baptismaux par des parents ou amis.

⁹⁵⁶ AMM, CC 699, Marseille 1^{er} février 1657, pièce n° 339.

⁹⁵⁷ CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Op. cit., p. 470.

- 9 seulement (dont trois dans la famille Caron) sont parrainés par des personnages qui jouissent d'une certaine notoriété.

Ce constat est encore plus flagrant pour les mariages :

- Sur 36 bénédictions nuptiales données à Marseille, aucune n'a comme témoin un gentilhomme ou une personne de qualité (on imagine aisément pour quelle raison !)
- Sur ces 36 unions, 14 se passent entre acteurs faisant partie d'une troupe itinérante ; presque tous les pensionnaires sont présents et signent à l'église, à l'exclusion de toute présence étrangère.
- Sur ces 36 bénédictions nuptiales, 22 concernent des musiciens locaux indépendants ou gagistes opéras. On peut alors se demander s'il s'agissait de leur véritable métier car il était courant que des comédiens prennent le titre de musiciens pour échapper aux rigueurs de la loi ecclésiastique et pouvoir se marier⁹⁵⁸.

La définition et la mise en application de l'infamie civile, résultant du principe d'excommunication des comédiens, est bien plus complexe qu'il n'y paraît : souvent les règles sont allègrement contournées.

Mais cette tolérance n'existe pas toujours : nous verrons que même avec le décret du 24 décembre 1789, qui réhabilite les artistes et les reconnaît comme des citoyens à part entière, Talma rencontrera de grandes difficultés pour faire célébrer son mariage⁹⁵⁹.

La situation des comédiens est difficile : mis au ban de la société, ils vivent alors entre gens de métier, dans une sorte de communauté artistique. En dehors de leurs représentations pour les princes et le public, ils n'ont que peu de liens véritables avec les différentes catégories sociales formant la société d'Ancien Régime.

Il est vrai que le comportement des artistes peut choquer et leur conduite a souvent été à l'origine de beaucoup de commentaires et de critiques. La conduite des comédiens

⁹⁵⁸ Sur les 36 mariages, si 22 concernaient des artistes se déclarant musiciens, sur les 14 autres unions, nous n'avons pas pu savoir quelle était la proportion de mariages unissant des acteurs de l'Opéra. Nous savons, en effet, que ceux-ci bénéficiaient d'un régime particulier.

⁹⁵⁹ Cette affaire sera développée dans le point suivant qui traite de la réhabilitation des comédiens.

n'est pas seulement réprouvée par les personnes « bien pensantes », elle fait aussi l'objet de condamnations judiciaires.

Ainsi, les procès-verbaux dressés par la police des spectacles et les sanctions prononcées contre certains comédiens, nous renseignent sur leurs agissements : la boisson, le jeu, et les insultes semblent faire partie de la panoplie courante des artistes. Aux archives, les cartons concernant la police et plus particulièrement la police des spectacles, sont remplis d'affaires de ce type, aussi avons-nous choisi de n'en donner qu'un exemple significatif⁹⁶⁰ :

Dans une affaire du 27 novembre 1745, deux comédiennes étaient venues à l'opéra, « *malgré la défense faite aux comédiens d'assister aux représentations d'opéra*⁹⁶¹ ». Cela cause des troubles et « *les spectateurs du parterre s'étant aperçus que deux comédiennes étaient au balcon des deuxièmes loges (...) avaient crié tout d'une voix : A bas les comédiennes !* »

Le capitaine de quartier Bonnacorse, accompagné de deux sergents et de trois gardes de police, se dirige vers les loges où se trouvent les actrices de la comédie, afin de les faire sortir :

« *C'est alors que la nommée Pitroc, ci-devant comédienne, qui se trouvait à côté des deux autres, eut l'impertinence de dire que les Échevins étaient des sots de donner de pareils ordres. Lui ayant répliqué qu'elle avait tort de parler mal, elle répondit au garde qu'il était un faquin, et qu'elle le ferait casser. Des gens protestèrent qu'on ne devait pas souffrir pareille insolence de la part d'une femme telle que la Pitroc. On allait la faire sortir quand un inconnu lui donna la main et la fit descendre.*⁹⁶² »

Devant un tel irrespect vis-à-vis des autorités municipales et vis-à-vis de la police des spectacles, les échevins ordonnent, le 29 novembre 1745, « *que la nommée Pitroc sera prise & saisie au corps et menée & conduite aux prisons royales ; & ne pouvant être appréhendée, sera assignée et criée, ses biens saisis*⁹⁶³ »

⁹⁶⁰ Sur les particularités de la vie de certains comédiens voir BEAUCHAMPS, Pierre-François Godard (de), « Tournois, carousels, pas d'armes, comédies, mascarades, momeries et ballets depuis 1548 jusqu'à 1735 », 3ème Partie, pp. 164- 180, in Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante et un jusques à présent, Prault père, Paris, 1735, 3 parties en 1 volume.

⁹⁶¹ L'interdiction valait également dans l'autre sens : interdiction pour les artistes de l'Opéra d'aller à la Comédie, ceci dans le but d'éviter les désordres. Voir AMM F 211, Marseille 27 novembre 1745.

⁹⁶² AMM, FF 211, 27 novembre 1745.

⁹⁶³ AMM, FF 211, 29 novembre 1745.

Est-il besoin de préciser que lorsque l'huissier se rendra chez la dame Pitroc, celle-ci n'y sera plus et qu'il sera impossible de la trouver...

D'ailleurs, pour contenir les excès des comédiens, l'ordonnance de police du 17 mai 1752 concernant les spectacles de Marseille, prévoit que :

« Art. 20

*Le commissaire de police et officier de ville qui se trouveront aux Spectacles pour y faire observer le présent règlement, feront saisir & emprisonner les acteurs et actrices qui se querelleront, diront des obscénités et commettront aucuns excès ou indécentes soit dans leur loges ou dans les coulisses*⁹⁶⁴ »

Mais ces documents d'archives donnent-ils une image réelle des comédiens au XVIII^e siècle ? Car ces procès verbaux n'ont pour objet que de consigner les écarts de certains en s'attachent uniquement à ceux qui mènent une vie irrégulière. Peut-on alors en déduire des généralités pour tous les artistes ? Qu'en est-il de ceux qui ont une « sage » conduite et qui non jamais affaire à la police⁹⁶⁵ ?

Chappuzeau, dans son ouvrage *Le Théâtre françois*, semble vouloir rendre justice aux comédiens qu'il a connus et qui sont pour la plupart sont d' « honnêtes gens » :

« Quoique la profession des Comédiens les oblige de représenter incessamment des intrigues d'amour, de rire et de folâtrer sur le théâtre, de retour chez eux ce ne sont plus les mêmes : c'est un grand sérieux et un entretien solide ; et, dans la conduite de leur famille, on découvre la même vertu et la même honnesteté que dans les familles des autres Bourgeois qui vivent bien. Ils ont grand soin, les Dimanches et Fête, d'assister aux exercices de piété, et ne représentent alors la Comédie qu'après que l'Office entier de ces jours-là est achevé (...)

*Quelques-uns d'entre eux m'ont dit que, puisqu'ils avoient embrassé un genre de vie qui est fort du monde, ils devoient hors de leurs occupations, travailler doublement à s'en détacher, et cette pensée est fort Chrestienne*⁹⁶⁶ ».

⁹⁶⁴ AMM, FF 187, 17 mai 1752.

⁹⁶⁵ Sur la vertu et la piété au théâtre, ainsi que sur les « comédiens canonisés » voir FOURNEL, Victor, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, nouvelle édition revue corrigée et très augmentée, Garnier Frères, Paris, 1878, pp. 347- 361.

⁹⁶⁶ CHAPPUZEAU, *Le Théâtre françois*, Chez Michel Mayer, Lyon, 1674, Livre III « De la conduite des comédiens », chapitre V.

Plus loin Chappuzeau témoigne, qu'en général, les comédiens vivent « moralement bien » :

« Ils sont francs et de bon conte avec tout le monde, civils, polis, généreux ; ils se dévouent tout entiers au service du Roy et du Public, et, en leur fournissant les plus honnestes plaisirs, dont j'ai fait voir et la nécessité et les avantages, ils méritent l'approbation universelle des honnêtes gens (...)»⁹⁶⁷

La bonne éducation de leurs enfants ne doit pas estre oubliée, et les familles de Comédiens que j'ai connues à Paris ont esté élevées avec grand soin. (...)»⁹⁶⁸

S'il se trouve dans la Troupe quelques personnes qui ne vivent pas avec toute la régularité qu'on peut souhaiter, ce défaut ne rejaillit pas sur tout le Corps, et c'est un défaut commun à tous les Estats et à toutes les familles. Ces personnes-là n'y sont souffertes que par l'excellence d'un mérite singulier dans la Profession, ce qui, en pareil cas, force bien d'autres Communautés à la nécessité de souffrir ce qu'elles ne peuvent empêcher sans détruire leurs avantages. (...) Il est donc vray que les familles des Comédiens sont ordinairement très bien réglées, qu'on y vit honnestement⁹⁶⁹ ».

Pour d'Alembert c'est l'excommunication qui est la cause de ces mœurs dépravées. Cela est peut être vrai indirectement, dans le sens où à cause de l'infamie civile qui les frappe, ces artistes se retrouvent enfermés dans un monde dont ils n'arrivent pas à sortir. La condition difficile qu'ils connaissent alors et leur situation économique fragile et instable poussent ces comédiens (et surtout les comédiennes) à se vendre pour améliorer l'ordinaire.

Au XVII^{ème} siècle les artistes sont forcés de « coudoyer sans cesse des gens qui les écrasent de toute la supériorité de la naissance et de la fortune... ils retirent de cette vie de fêtes, de luxe et de plaisirs les moyens de vivre et de bien vivre quittes à accepter en échange une situation indigne de leurs mérites.⁹⁷⁰»

Dès le XVII^e siècle des voix commencent à s'élever contre le traitement qui est fait aux comédiens. Et notamment, certains auteurs, ne comprennent pas que les comédiens ne soient pas traités sur le même pied d'égalité que les acteurs de l'Opéra.

⁹⁶⁷ CHAPPUZEAU, *Le Théâtre françois, Op. cit.*, Livre III, chapitre XXX.

⁹⁶⁸ CHAPPUZEAU, *Le Théâtre françois, Op. cit.*, Livre III, chapitre VII

⁹⁶⁹ CHAPPUZEAU, *Le Théâtre françois, Op. cit.*, Livre III, chapitre VIII.

⁹⁷⁰ BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, p. 182.

Ainsi en 1698, le rédacteur du périodique *Lettres historiques* de La Haye, s'étonne de cette incohérence :

« Il y a, ce me semble, une étrange bizarrerie en France à cet égard ; ceux qui paroissent sur le théâtre, pour représenter des tragédies ou des comédies, y sont regardés en quelque sorte comme excommuniés et ne sont point reçus en témoignage : et ceux qui jouent et chantent à l'Opéra ne sont point distingués par les lois de ceux qui exercent des professions les plus honnêtes. Pour moi, je n'y vois d'autre différences que la volonté du Prince ⁹⁷¹ ».

Au XVIII^e la situation n'a pas beaucoup évolué. Bien mieux, en étudiant les documents d'archives l'on s'aperçoit que les comédiens (comédiennes) ne sont pas les seuls à avoir des mœurs légères. Les acteurs et les actrices de l'Opéra en font tout autant, mais eux ils bénéficient d'une « immunité » accordée directement par le roi depuis le privilège accordé à Lully en 1672.

****Le statut particulier des acteurs et actrices de l'Opéra sous l'Ancien Régime : une immunité qui cacherait une forme de légalisation de la prostitution ?**

Si les comédiens sont excommuniés, une exception est faite pour les artistes de l'Académie Royale de musique. Ces derniers échappent à l'excommunication car ils sont considérés comme « académiciens » : ils sont alors émancipés par rapport à leurs tuteurs légaux (parents, époux). Ainsi, d'après les lettres patentes de 1672, Lully peut composer son établissement « *de tel nombre et quantité de personnes qu'il avisera bon de l'être, que Nous choisirons et arrêterons sur le rapport qu'il nous en fera* ».

Comme l'explique Paul Tillit dans son article « Le privilège de l'Opéra de 1669 à la Révolution ⁹⁷² », cette intervention (très théorique) du roi dans la nomination des employés de l'Opéra a pour conséquence de faire accéder ceux-ci à un statut personnel avantageux et protecteur. Cela profite, en particulier, à de nombreuses jeunes femmes souhaitant échapper la tyrannie d'un père ou d'un mari : il leur suffisait de se réfugier au magasin de l'Opéra et de réclamer un emploi de danseuse ou de choriste. Si elles

⁹⁷¹ *Lettres historiques*, La Haye, 1692-1715, T. XIII, p. 639. Cité par LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, *Op. cit.*, p. 169

⁹⁷² TILLIT, Paul, « un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'opéra de 1669 à la Révolution », in *Droit et opéra*, actes des colloques des 14 décembre 2007 et 14 mars 2008, LGDJ, 2008, pp. 3- 23 pour le

étaient engagées, elles bénéficiaient *ipso facto* d'une sorte de droit d'asile faisant obstacle à toutes les poursuites judiciaires de leurs persécuteurs⁹⁷³.

Par ailleurs, les lettres patentes accordées par Louis XIV à Lully en mars 1672⁹⁷⁴ prévoient une sorte d' « immunité » pour tous ceux qui monteraient sur la scène de l'Opéra :

« Nous voulons et nous plaît 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. »

Si être un comédien est une cause d'excommunication, il n'y a, en revanche, rien de déshonorant dans le fait de se produire à l'Opéra. Comment expliquer une telle différence ? Par le fait du prince.

Bien mieux les artistes de l'Opéra dépendent du Ministre de la Maison du Roi qui a également en charge le Clergé ! Cela est rappelé, non sans une certaine ironie, dans la *Pétition pour l'Académie royale de musique à l'Assemblée nationale* datée de 1790 : *« Le pouvoir exécutif nous soutenoit : chargé spécialement de Clergé & de l'Opéra, le Ministre de la maison du Roi gouvernoit les Évêques & les Danseuses. Il faut croire qu'entre ces deux objets il existait des rapports intimes, des convenances cachées. »*⁹⁷⁵

Pourquoi alors, une telle différence de traitement entre comédiens et acteurs de l'Opéra ? Cela paraît d'autant plus incohérent quand l'on sait que la conduite de certaines actrices n'a rien à envier au comportement de quelques comédiennes.

Pour Martine de Rougemont, ce privilège ne sert à peu près qu'à légaliser une certaine forme de prostitution⁹⁷⁶.

⁹⁷³ Sur le « droit d'asile » à l'Opéra sous l'ancien régime, voir LEVER, Maurice, *Théâtre et Lumières : les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2001, pp. 191- 194.

En Provence, le comte de Vintimille, qui aimait passionnément une jeune courtisane établie à Marseille (Chichotte) utilisa ce droit d'asile et fit entrer sa maîtresse dans les chœurs de l'Opéra. La jeune fille se trouvait alors dégagée de l'autorité paternelle et de toutes les poursuites judiciaires engagées contre elle par la famille du comte de Vintimille. Mais la mère désespérée par la situation ne s'était adressé à une autorité supérieure qui donna au jeune comte de Vintimille l'ordre de quitter Marseille et de se rendre dans ses terres. Voir FABRE, *Les rues de Marseille Op. cit.*, T. III, pp. 360-361.

⁹⁷⁴ Arch. Nat. O¹ 16, f^o 94 et X^{1A} 8669, f^o 345.

⁹⁷⁵ *Pétition pour l'Académie royale de musique, à l'Assemblée nationale*, extrait de « La Chronique de Paris », suppl. au n^o 246, Impr. Laillet et Garnéry, 1790, 8 p.

⁹⁷⁶ ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle, Op. cit.*, p. 208.

La réaction de Beaussier, directeur de l'Opéra de Marseille en 1780, tendrait à confirmer une telle hypothèse.

Ainsi, le 1^{er} mars 1780, alors que l'on jouait *l'Amant jaloux* et *le Dépit amoureux* à l'opéra de Marseille, le capitaine de quartier Imbert, fait sortir de la loge des actionnaires une actrice jouant le rôle de soubrette. Celle-ci était suspectée d'indécence...

Mais le directeur Beaussier, se plaint vivement de la manière avec laquelle la police des spectacles traite ses artistes. Il rappelle très clairement que les actrices de l'Opéra ne peuvent pas être regardées comme des filles de « mauvaise vie ». En effet, celles-ci bénéficient, en raison de leur statut d'académicienne, d'une immunité directement accordée par le pouvoir royal (notamment depuis les lettres patentes octroyées à Lully en 1672.).

Beaussier réaffirme en ces termes le statut de ses artistes de l'Opéra de Marseille :
« À l'égard des femmes attachées au spectacle, elles ne peuvent pas être regardées comme femmes suspectes puisqu'elles ont un état nécessaire & protégé par Sa Majesté.⁹⁷⁷ »

Lorsque l'on répond au directeur que ces actrices doivent, pour éviter tout soupçon, se contenter de rester à l'orchestre, Beaussier donne des arguments supplémentaires pour justifier leur présence dans ces loges suspectées d'indécence :

« 1. Il arrive souvent qu'elles n'y ont pas de place (à l'orchestre)

2. Quand elles sortent de jouer elles sont dans un état qui ne leur permet pas de se montrer au public, & les oblige de chercher des places moins froides que l'orchestre ;

3. lors même qu'elles ne jouent pas, il importe pour perfectionner leurs talents et augmenter les plaisirs du public, qu'elles voient jouer les autres ; et elles seront toujours plus attentives et plus tranquilles dans ces petites loges que dans tout autre place.⁹⁷⁸ »

Vrais raisons ou arguments fallacieux visant à justifier la présence d'actrices dans les loges en galante compagnie ?

⁹⁷⁷ AMM, FF 214, Marseille 14 mars 1780.

⁹⁷⁸ AMM, FF 214, Marseille 14 mars 1780.

On sait qu'il n'était pas rare que les actrices utilisent leurs charmes à d'autres fins que le divertissement du public. Il semble même que les filles de l'opéra avaient des mœurs encore plus licencieuses que les comédiennes, qui ne faisaient pas vœu de chasteté non plus !

A ce propos, le marquis d'Argens⁹⁷⁹ nous a laissé ce témoignage :

*« On ne saurait dire combien la débauche règne parmi les dernières (les filles de l'opéra), et pendant le temps que j'ai vécu avec elles, j'ai toujours vu des choses qui m'ont paru surprenantes. »*⁹⁸⁰

Pour Augustin Fabre *« Le goût de la dépense et le besoin du luxe régnaient sur la scène lyrique avec plus de puissance que sur d'autres scènes. Les filles de l'opéra ne mettaient pas de bornes à l'amour des richesses qu'elles dissipaient d'une main capricieuse et légère. La nécessité de se soutenir dans un état conforme à leurs conditions de nymphes, de reines, d'héroïnes, de déesses, les faisaient recourir à toutes les ressources qu'elles pouvaient tirer de leur déshonneur. Si les unes ne s'en tenaient qu'à un seul amant, d'autres, en plus grand nombre, donnaient la préférence aux avantages et aux agréments du détail. Il avait pourtant une différence entre les cantatrices et danseuses. Ces dernières arrivaient d'un pas plus rapide aux jouissances de la fortune. »*⁹⁸¹

Ainsi à Marseille, la Campourcy⁹⁸², chanteuse d'opéra, était connue par ses galanteries. Elle était mariée, mais dès le troisième jour de ses noces, elle s'était mise en révolte ouverte contre les lois de la fidélité conjugale et avait donné pour collègue à son complaisant époux le comte de Vintimille. Ce gentilhomme s'étant absenté, un riche italien, le comte de Pepoli, vit la Campourcy sur scène, ce qui enflamma aussitôt ses désirs. Une coiffeuse fit, de la part du duc, les premières propositions, et le marché fut conclu à 25 louis. Le duc soupa le soir même avec la chanteuse et il fut si content de sa bonne fortune qu'il ajoute 20 louis à sa première offrande. Le lendemain il envoya à la Campourcy un cachet d'or, et celle-ci, en quinze jours, tira de son nouvel adorateur

⁹⁷⁹ Ce gentilhomme provençal sait de quoi il parle puisqu'il a passé à Marseille une partie de sa jeunesse agitée par des aventures galantes.

⁹⁸⁰ *Mémoire et lettre de M. le marquis d'Argens*, Londres, 1755, p. 126.

⁹⁸¹ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, pp. 358-359.

⁹⁸² Voir aux AMM, GG 207 le registre des appointements des comédiens pour les années 1727 à 1729. Dans les folios intérieurs du registre, il est fait mention d'un sieur Campourcy et de sa femme qui sont arrivés le 30 novembre 1727 et dont les appointements s'élèvent à 1800 livres pour les deux. (folio 5).

deux cents pistoles en argent ou en bijoux. Le duc étant parti pour l'Italie, l'opéra vient s'établir à Aix où se rendit la Campourcy. Elle y fut entretenue par Jouque, aussi aimable que facile à tromper⁹⁸³.

Il y a de nombreux autres exemples qui pourraient être cités encore : Chichote, Toinon (la sœur de la Campourcy), les sœurs Gaumini, Françoise Henriette Pezé⁹⁸⁴, etc⁹⁸⁵.

Mais toutes les actrices n'ont pas un comportement licencieux. Certaines, même, osent refuser les avances qui leur sont faites. Mais lorsque c'est le cas, elles s'exposent à de vives réactions de la part de « l'amoureux éconduit ». Ainsi, en janvier 1751, lors d'un bal de l'Opéra, le sieur Gaucher, officier invalide de la garnison du Château d'If réclame un baiser à une des artistes de l'Opéra :

« Cet officier, sur le refus que fit une fille des chœurs de le baiser dans le bal, l'apostropha d'un soufflet, ce qui produisit un tumulte et faillit occasionner une querelle particulière à quelques-uns des spectateurs qui voulaient faire entendre au sieur Gaucher qu'il aurait pu ne pas se porter à cette extrémité.⁹⁸⁶ »

La plupart du temps, les actrices de l'Opéra utilisent leurs charmes pour s'assurer un certain train de vie. Mais parfois, ce sont les parents de ces actrices, eux-mêmes, qui poussent à cette forme de « prostitution » car ils en tirent directement des bénéfices. A ce propos, le marquis d'Argens⁹⁸⁷ raconte un exemple intéressant : vers 1730, un négociant de Lyon, nommé Peautrier, avait suivi à Marseille La Neveu, fille de l'Opéra. Cette dernière travaillait à le jeter dans la banqueroute, bien que celui-ci réparât par des friponneries au jeu les dépenses que l'amour lui imposait. Le père de La Neveu, qui tirait profit de sa prostitution, crut qu'il était à propos de donner un coadjuteur à

⁹⁸³ FABRE, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, Tome III, pp. 362.

⁹⁸⁴ Le cas de cette chanteuse est particulièrement intéressant : ayant notoirement menée une vie voluptueuse elle mourut à l'âge de 22 ans (en mars 1780). Ses admirateurs la regrettèrent beaucoup et elle eut des obsèques magnifiques en grandes pompes. Même les magistrats de Marseille étaient présents ! Voir aux AMM le registre de la Paroisse de Saint Martin, registre n° 278, f° 36 v° : « *L'an mil set cens quatre vingts & le 12 mars, nous avons enseveli au cimetière de cette église la demoiselle Françoise Henriette Pezé, morte avant-hier, âgé d'environ 20 ans* ». Voir aussi FABRE, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, Tome III, pp. 382-383.

⁹⁸⁵ FABRE, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, Tome III, pp. 359-367.

⁹⁸⁶ Voir AMM, BB 273 13 janvier 1751, f° 2 r° et v° et f° 4 r° (8 février 1751) et 4 v° (10 février 1750). Cet officier était connu pour ses gestes impulsifs et ses comportements violents. Les plaintes à son propos étaient remontées jusqu'au comte d'Argenson et les ordres concernant le traitement qui devait être fait à cet officier étaient venus du roi. A ce sujet les échevins écrivent le au comte de Saint-Florentin : « Gaucher est indigne de son état et de la protection qui y est attachée ». AMM BB 273, 12 février 1751, f° 4 r°

⁹⁸⁷ *Mémoires de Monsieur de marquis d'Argens, avec quelques lettres sur divers sujets*, Londres, 1735, pp. 154-155.

Peautrier. Il choisit un négociant marseillais qui proposa l'exclusion de l'ancien amant, laquelle lui fut accordée moyennant finance. La fille cependant aimait beaucoup plus le Lyonnais que le Marseillais. Elle tint bon quelque temps ; mais comme le père interposa son pouvoir, il fallut céder. Peautrier, qui ne pouvait plus voir sa maîtresse chez elle, voulut lui parler à la comédie, et le père s'en étant aperçu, la maltraita sur le théâtre même. Cela causa un grand scandale et une émotion des plus vives.

A côté des comportements licencieux, les actrices de l'Opéra pratiquent aussi des activités illicites comme le jeu. Ainsi, en 1735, la demoiselle Nicq, actrice à l'Opéra est surprise chez elle alors qu'elle se trouvait dans son appartement « *une vingtaine de personnes autour d'une table couverte d'un tapis vert, qui jouaient à la dupe* ». Lorsque l'officier de ville entre dans la maison où se tiennent ces jeux illicites, il rapporte que « *tous ces joueurs se levèrent, retirèrent leur argent et s'évadèrent (...), la dite Nicq dit qu'elle ignorait les défenses de donner à jouer à ces sortes de jeux.* »

Lorsque la sentence est prononcée le 13 décembre 1735, l'actrice de l'Opéra a bien sûr disparue :

« Nous, échevins, jugeant par défaut de ladite Nicq, actrice de l'opéra, (...) l'avons condamnée à 3000 livres applicables moitié au profit de Sa Majesté, un tiers à l'Hôtel-Dieu, & l'autre tiers au Refuge (...) et à défaut une année de prison. Et ordonnons que les portes et fenêtres du 1^{er} étage de la maison où ladite Nicq donnait à jouer, seront murées à chaux et à sable pour demeurer en cet état pendant trois années ; et que les cartes saisies seront lacérées et portées à un cartonnier pour être mises au pilon. Et la présente sentence sera imprimée & affichée en tous les lieux et carrefours de la ville accoutumés, et partout où besoins sera.⁹⁸⁸ »

Que ce soit à la Comédie ou à l'Opéra, on retrouve les mêmes comportements, les mêmes indécences⁹⁸⁹. Pourtant les uns sont excommuniés et les autres bénéficient d'une « immunité ». Le public quant à lui ne fait pas preuve d'une plus grande logique lorsqu'il voue une véritable adoration au talent de l'artiste mais qu'il dénigre la personne à cause de sa condition.

⁹⁸⁸ AMM, FF 289, Marseille 13 décembre 1735

⁹⁸⁹ Ces affaires de mœurs, de jeu illicite, d'insultes envers les autorités municipales, d'injures vis-à-vis de la police de spectacles, ne sont probablement pas représentatives de la vie menée par la grande majorité des artistes. Mais comme les « bonnes actions » et les comportements vertueux ne sont pas consignés dans les procès-verbaux, il est difficile de les quantifier.

Cette contradiction et ces incohérences dans l'attitude du pouvoir (État et Eglise) et de la société française vis-à-vis des artistes, est parfaitement résumée par La Bruyère, dans ses *Caractères* (1688) :

« *La condition des comédiens était infâme chez les Romains et honorable chez les Grecs. Qu'est-elle chez nous ? On pense d'eux comme les Romains ; on vit avec eux comme les Grecs.* »

Et La Bruyère conclut : « *Il me semble qu'il faudrait ou fermer les théâtres ou prononcer moins sévèrement sur l'état des comédiens.* »

Comme l'explique Martine Rougemont « *il est certain que les comédiens de tous niveaux souffrent eux-mêmes de plus en plus, au XVIII^e siècle, de leur situation particulière devant la loi, d'autant plus choquante qu'elle est unique en Europe. Des ministres souvent libéraux, une liberté d'expression croissante, le poids considérable de l'opinion publique, tous les écrits des théoriciens politiques, autant de forces qui tendent en France vers l'établissement d'une égalité des citoyens.*⁹⁹⁰ »

En 1761, un avocat au Parlement, Huerne de la Mothe, ose faire imprimer l'ouvrage *Libertés de la France, contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication*, où il prend la défense du spectacle et des comédiens. Son livre est condamné, lacéré et brûlé dans la cour du palais. Huerne de la Mothe est même rayé du tableau des avocats⁹⁹¹.

En France, les philosophes des Lumières ont écrit sur la question. Qu'ils soient défavorables aux comédiens (Rousseau) ou admiratifs (Voltaire, Diderot), leurs réflexions ont contribué à faire avancer le débat. Ces premiers progrès sont poursuivis, au début de la Révolution, par les efforts de dramaturges comme Laya ou encore M-J Chénier, qui multiplient les factums jusqu'à ce que l'on aboutisse finalement au décret du 24 décembre 1789 qui reconnaît le comédien comme un citoyen à part entière.

⁹⁹⁰ ROUGEMONT (de), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, *Op. cit.*, p. 208.

⁹⁹¹ Voir SAUVY, Alfred, «Théâtre et Société au XVIII^e siècle», in *Annales Économie Sociétés Civilisations*, 16^e année, n° 1, janvier-février 1961, pp. 535-544.

B. LE DÉCRET DU 24 DÉCEMBRE 1789 : LA RÉHABILITATION DES ARTISTES

Il a fallu un long cheminement pour que les comédiens soient enfin reconnus comme des citoyens à part entière (a). Mais malgré le décret du 24 décembre 1789 qui réhabilite les artistes, dans la pratique certains ont du mal à accepter ce changement de statut, particulièrement l'Eglise (b).

a. Les pétitions en faveur de la réhabilitation et les débats à l'Assemblée : les arguments pour et les arguments contre

Pour les Etats Généraux, les comédiens ont déjà été admis comme électeurs mais cela ne leur suffit pas.

Ainsi, dans le *Cahier de doléances, remontrances, et instructions de l'Assemblée de tous les Ordres des Théâtres Royaux de Paris*, daté du 10 avril 1789, on peut lire à l'article premier :

« 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 ; & qu'il sera supplié de nous traiter comme les Bouffons, (classe d'acteurs bien inférieure à la nôtre) qui font les plaisirs de la ville de Rome, & contre lesquels, même dans ses Domaines, le Saint-Père n'a jamais lancé d'excommunication. ⁹⁹² »

Le 6 septembre 1789, M-J de Chénier, dans ses *Courtes réflexions sur l'état-civil des comédiens*, fait une brillante démonstration en faveur de la réhabilitation des artistes. Il part du principe solennellement reconnu par l'Assemblée nationale selon lequel *tous les hommes sont égaux en droit*. Par conséquent, on ne peut priver aucun homme d'une partie de ses droits ou de ses droits entiers. Par ailleurs, comme les Comédiens ont été admis comme électeurs aux états généraux, il serait illogique de les priver à présent de leurs droits politiques : *« 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*

⁹⁹² Cahier de doléances, remontrances, et instructions de l'assemblée de tous les ordres des théâtres royaux de Paris, (S.n), (S.1), 1789, 20 p.

*Citoyens : donc ils pouvaient élire et être élus : donc vous ne pouvez légitimement réclamer contre le choix tombé sur eux.*⁹⁹³ »

Chénier invite le peuple français, qui a connu des injustices sous l'Ancien Régime à ne pas faire subir à son tour, aux comédiens, une exclusion injuste : « *Français, vous vous élevez contre les privilèges, contre les exclusions de toutes espèces, données à des classes immenses de Citoyens : vous détestez les Aristocrates ; ne les imitez pas : vous avez été opprimés ; n'opprimez pas.* »⁹⁹⁴

Chénier conclut « *qu'il est de justice rigoureuse de laisser jouir pleinement les Comédiens de leurs droits civils & politiques, & de les placer précisément sur la même ligne que le reste des Citoyens.* »⁹⁹⁵

La polémique se retrouve devant l'Assemblée nationale. A la séance du 21 décembre 1789, le comte de Clermont Tonnerre propose à l'Assemblée 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.* »⁹⁹⁶ 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.

A la séance du 23 décembre, le même orateur, développe sa motion et montre que « *si l'on prononce l'exclusion contre ces deux classes d'individus, on agira contre l'expression de la Déclaration des droits qui est en tête de la Constitution (...) les hommes ne sont vils qu'autant qu'ils sont avilis par la loi ; dès lors que la loi ne prononce pas cet avilissement, les hommes ont tous le même caractère et la même capacité* »⁹⁹⁷

⁹⁹³ CHENIER, Marie-Joseph de, *Courtes réflexions sur l'état-civil des comédiens*, Chez Le Jay, Paris, 1789, p. 4

⁹⁹⁴ CHENIER, Marie-Joseph de, *Courtes réflexions sur l'état-civil des comédiens*, Chez Le Jay, Paris, 1789, p. 7

⁹⁹⁵ *Ibid*, p. 13.

⁹⁹⁶ *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif, 1^{ère} série, 1787-1799, sous la direction de Mavidal et Laurent, t. X, p. 694*

⁹⁹⁷ *Ibid*, p. 754 et s.

Plus précisément concernant les comédiens, Clermont-Tonnerre déclare :

« *Dans tous les cas, il faut ou les proscrire ou les soustraire à l'infamie ; rien d'infâme ne doit subsister au su de la loi, et rien de ce que la loi permet n'est infâme.*⁹⁹⁸ »

L'abbé Maury proteste vigoureusement et répond sur ce dernier point en affirmant que la loi soustrayait les comédiens à l'autorité paternelle ce qui était une cause d'infamie⁹⁹⁹. Mais cela n'est vrai d'aucune loi. Il est exact que les administrateurs ont pu offrir, dans les chœurs de l'Opéra, un asile au libertinage que condamnait et poursuivait l'autorité paternelle ; mais il s'agissait d'un abus et non d'une loi.

Pour Robespierre, une loi au sujet des comédiens n'est pas nécessaire. « *Il est bon cependant qu'un membre de cette Assemblée vint réclamer en faveur d'une classe trop longtemps opprimée. Les comédiens mériteront davantage l'estime publique quand un absurde préjugé ne s'opposera plus à ce qu'ils l'obtiennent ; alors les vertus des individus contribueront à épurer les spectacles, et les théâtres deviendront des écoles publiques de principes, de bonnes mœurs et de patriotisme.*¹⁰⁰⁰ »

L'on voit déjà se dessiner ici les grandes lignes d'un théâtre, « école du peuple », dont les artistes seront les « instituteurs publics.¹⁰⁰¹ »

La séance est levée après diverses interventions mais les débats reprennent dès le lendemain 24 décembre *sur la motion concernant l'admission des non catholiques à toutes les fonctions municipales et provinciales et à tous les emplois civils et militaires.*

Le prince de Broglie prend la parole et propose une rédaction de décret¹⁰⁰².

Sur ces entrefaites on apprend que les Comédiens Français ont écrit au président de l'Assemblée, pour s'informer si on avait décidé en leur faveur.

L'abbé Maury s'en plaint et ajoute avec véhémence qu' « il est de la dernière indécence que des comédiens se donnassent la licence d'avoir une correspondance directe avec l'assemblée.¹⁰⁰³ » Il est formellement rappelé à l'ordre par le président.

⁹⁹⁸ *Ibid*, p. 755.

⁹⁹⁹ *Ibid*, p. 756.

¹⁰⁰⁰ *Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit*, t. X, p. 757.

¹⁰⁰¹ Voir le point C. sur les artistes élevés à la dignité d' « instituteurs publics ».

¹⁰⁰² Cette rédaction est à peu près semblable à celle de Duport présentée la veille (à la séance du 23 décembre 1789). Voir *Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit*, t. X, p. 758.

¹⁰⁰³ BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française, ou Journal des assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815*, Paulin libraire, Paris, 1834, t. III, p. 461s.

Voici la copie de la lettre adressée par les Comédiens Français au président de l'Assemblée nationale :

« *Paris, 24 décembre 1789*

Monseigneur, les comédiens français ordinaires du roi, occupant le théâtre de la nation, organes et dépositaires des chefs-d'œuvre dramatiques, qui sont l'ornement et l'honneur de la scène française, osent vous supplier de bien vouloir calmer leur inquiétude.

Instruits par la voix publique qu'il a été élevé dans quelques opinions prononcées dans l'assemblée nationale, des doutes sur la légitimité de leur état, ils vous supplient, monseigneur, de vouloir bien les instruire si l'assemblée a décrété quelque chose sur cet objet, et si elle a déclaré leur état incompatible avec l'admission aux emplois à la participation aux droits de citoyen. Des hommes honnêtes peuvent braver un préjugé que la loi désavoue ; mais personne ne peut braver un décret, ni même le silence de l'assemblée nationale sur son état.

Les comédiens français, dont vous avez daigné agréer l'hommage et le don patriotique, vous réitèrent, monseigneur, et à l'auguste assemblée, le vœu le plus formel de n'employer jamais leurs talents que d'une manière digne de citoyens français, et ils s'estimeraient heureux si la législation, réformant les abus qui peuvent s'être glissés sur le théâtre, daignait se saisir d'un instrument sur les mœurs et sur l'opinion publique. Nous sommes, etc. les comédiens français ordinaires du roi.

*Signé, DAZINCOURT, secrétaire.*¹⁰⁰⁴»

Les débats reprennent, amendements et propositions nouvelles se succèdent. C'est la question du statut des juifs qui pose à présent problème : doivent-ils entrer ou non dans le cadre du décret ?

Briois de Beaumetz intervient alors : « *la question sur les juifs doit être ajournée, et j'ai de fortes raisons pour le penser (...)*

Mais, messieurs, il n'en est pas ainsi des comédiens : ils sont Français, ils sont citoyens, ils sont hommes, ils travaillent autant que nous à la régénération des mœurs, en donnant au peuple des plaisirs doux, une morale encore plus douce. Je ne connais pas de lois qui aient déclaré les comédiens infâmes : ils sont flétris par le préjugé et ce préjugé qui les flétrit fut l'enfant de la superstition. Mais le règne de la superstition est

¹⁰⁰⁴ BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française*, Op. cit., t. III, p. 461.

passé et sans doute vous ne pensez pas que les lois que vous faites doivent être plus sévères que celles qui règnent déjà (...) Le Français a besoin de plaisirs, il est juste qu'il puisse estimer ceux qui font ses plaisirs ; ne serait-ce pas les frapper d'infamie que de leur refuser les droits des citoyens ?¹⁰⁰⁵ »

Enfin, Mirabeau monte à la tribune et finit de réfuter tous les arguments qui s'opposaient à la réhabilitation des artistes en déclarant :

« Non seulement il n'existe pas de loi qui ait déclaré les comédiens infâmes ; mais les États généraux, tenus à Orléans, ont dit, article 4 de leur ordonnance, « presque ses mots », mais c'est certainement leur véritable sens : « quand les comédiens auront épuré leurs théâtres (et alors la scène était occupée de ces misérables farces qu'on s'honore d'avoir oubliées), on s'occupera de déterminer ce qu'ils doivent être dans l'ordre civil d'où ils ne paraissent pas devoir être rejetés pour eux-mêmes. » Aujourd'hui même, Messieurs, il est des provinces françaises qui déjà ont secoué le préjugé que nous devons abolir ; et la preuve en est que les pouvoirs d'un de nos collègues, député de Metz, 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.¹⁰⁰⁶ »

Il y a encore des réclamations et des clameurs mais le décret est finalement adopté, déclarant les non catholiques électeurs, éligibles « dans tous les degrés d'administration » et capables, sauf les juifs, de tous les emplois civils et militaires :
« *L'Assemblée nationale décrète :*

1. *Que les non catholiques, qui auront d'ailleurs rempli toutes les conditions prescrites dans ses précédents décrets pour être électeurs et éligibles, pourront être élus dans tout les degrés d'administration, sans exception ;*
2. *Que les non catholiques sont capables de tous les emplois civils et militaires, comme les autres citoyens ;*

Sans entendre rien préjuger relativement aux juifs, sur l'état desquels l'Assemblée nationale se réserve le prononcer.

¹⁰⁰⁵ Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit, t. X, p. 781.

¹⁰⁰⁶ Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit, t. X, p. 782.

Au surplus, il ne pourra être opposé à l'éligibilité d'aucun citoyen, d'autres motifs d'exclusion que ceux qui résultent des décrets constitutionnels.¹⁰⁰⁷ »

**b. L'Adoption du Décret du 24 Décembre 1789 et sa difficile mise en pratique :
L'affaire du mariage de Talma**

Désormais, les artistes sont considérés comme des citoyens à part entière. D'après le décret du 24 décembre 1789 ils peuvent « *être élus dans tous les degrés d'administration sans exception (...) sont capables de tous les emplois civils et militaires comme les autres citoyens.* »

Les Comédiens Français écrivent aux Comédiens de Marseille pour leur adresser une copie de la lettre qu'ils avaient adressée au président de l'Assemblée nationale ainsi que le décret qui en avait été la suite.

En Provence, la nouvelle est accueillie avec une grande joie et les comédiens marseillais répondent à la lettre des Comédiens Français en ces termes :

« Nous avons déjà connaissance de votre lettre respectueuse à Monseigneur le Président de l'Assemblée Nationale, et du Décret rendu en notre faveur. (...) Vos talents avaient depuis longtemps détruit dans la Capitale un préjugé que des mœurs et une conduite irréprochable avaient aussi beaucoup affaibli dans les provinces ; & comme nous portions toujours au fond de notre cœur, le beau titre de citoyen, nous nous en sommes parés hautement parce que les droits de l'homme établis & reconnus, nous autorisent comme Français à offrir, ainsi que vous, un don patriotique à la Nation (...) Les talents et les mœurs sont seuls capables de sanctionner pour l'avenir le Décret rendu en notre faveur, et nous avons fait serment de nous unir pour cultiver de plus en plus les uns et pour épurer les autres. Nous reprenons, d'un commun accord, nos noms de famille ; se cacher sous un nom supposé dans cette heureuse révolution, laisserait croire au public que nous ne sommes pas bien convaincus nous-mêmes de l'état civil que nous avons & devons avoir de tout temps.¹⁰⁰⁸ »

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁰⁸ La lettre des Comédiens Français, ainsi que la réponse des Comédiens marseillais ont été publiées dans le *Journal de Provence*, feuille du samedi 9 janvier 1790.

Mais si en théorie, les comédiens ne sont plus frappés d' « infamie civile » l'application concrète du décret de 1789 est plus difficile... Et c'est le célèbre comédien Talma qui va en faire l'expérience. En effet, il semble que ce nouveau statut de citoyen soit difficile à faire accepter par les mentalités et tout particulièrement par le clergé.

En effet, au mois de juillet 1790, Talma voulant publier les bans pour sa prochaine union avec Julie Carreau, se heurte au refus formel du curé de Saint-Sulpice, refus basé sur la profession « infamante » qu'il exerce. Ainsi repoussé, Talma se tourne vers l'Assemblée nationale à qui il adresse la supplique. Elle est lue par Regnaud lors de la séance du lundi 12 juillet 1790 :

« Je réclame, dit M. Talma, les droits de la loi constitutionnelle, et les droits de citoyen qu'elle ne m'a point ravis, puisqu'elle ne prononce aucun titre d'exclusion contre ceux qui embrassent la carrière du théâtre. J'ai fait choix d'une compagne à laquelle je veux m'unir par les liens du mariage ; mon père m'a donné son consentement. Je me suis présenté devant M. le curé de Saint-Sulpice pour la publication de mes bans. Après un premier refus, je lui ai fait faire une sommation par acte extra-judiciaire ; il a répondu à l'huissier qu'il avait cru de la prudence d'en déférer à ses supérieurs ; qu'ils lui ont rappelé les règles canoniques auxquelles il doit obéir, et qui défendent de donner un comédien le sacrement de mariage, avant d'avoir obtenu de sa part une renonciation à son état... je me prosterne devant Dieu ; je professe la religion catholique, apostolique et romaine. Comment cette religion peut-elle autoriser le dérèglement des mœurs ? J'aurais pu, sans doute, faire une renonciation, et reprendre le lendemain mon état ; mais je ne veux point me montrer indigne de la religion qu'on invoque contre moi, indigne du bienfait de la Constitution, en accusant vos décrets d'erreur et vos lois d'impuissance. Je m'abandonne avec confiance à votre justice.¹⁰⁰⁹ »

Un débat s'élève suite à la lecture de la lettre du comédien. Et Goupil montre l'importance de la question posée : il s'agit de savoir quelle est réellement la nature du mariage : contrat civil ou sacrement ?

« Il ne s'agit pas ici seulement de ceux qui ont embrassé la profession du théâtre, il s'agit de savoir jusqu'à quel point s'étend la puissance ecclésiastique sur le mariage considéré comme sacrement. Cette question, pour être approfondie, a besoin du plus

¹⁰⁰⁹ Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif, 1^{ère} série, 1787-1799, sous la direction de Mavidal et Laurent, t. XVII, p. 50

*sérieux examen ; j'en demande le renvoi aux comités ecclésiastique et de constitution réunis.*¹⁰¹⁰ »

L'abbé Gouttes répond qu'il y a une grande différence entre le contrat civil et le sacrement de mariage. Il demande alors que soit adjoint au comité ecclésiastique, pour l'examen de la question, trois membres bien instruits des lois canoniques.

Enfin, Bouche s'étonne de ce que l'affaire fasse autant de bruit :

*« 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 ; et puisque les méchancetés sont sur le tapis, j'ajoute qu'il est absolument instant de prendre un parti sur l'état des religieux et ex religieux qui sont humiliés et tourmentés de toutes parts*¹⁰¹¹ »

L'Assemblée nationale renvoie donc la lettre de M. Talma à ses comités de constitution et ecclésiastique réunis. A la séance du 17 mai 1791 au soir, Durand-Maillane prend la parole pour rendre son rapport :

« Les comédiens que l'Assemblée nationale a déclaré citoyens actifs, pourraient se borner à la forme civile de leur mariage ; mais s'ils veulent le revêtir de la bénédiction ecclésiastique qui en fait un sacrement c'est alors une question qui serait bientôt décidée, si on ne la jugeait que par la règle générale établie et reçue en France ; savoir que nulle censure spirituelle ne peut extérieurement frapper un citoyen, quand elle n'est pas prononcée contre lui par un jugement dans les formes requises et c'est ce qui ne saurait être opposé au sieur Talma, dont la réclamation a été portée à l'Assemblée nationale, et renvoyée par elle à ses deux comités réunis de Constitution et ecclésiastique, pour lui en faire le rapport.(...)

*La question du sieur Talma se réduit à ce seul point :s'il faut que la censure par laquelle le curé de Saint-Sulpice veut l'exclure de la participation aux sacrements, ait été prononcée contre lui par un jugement particulier ; ou bien s'il suffit que, par sa profession, il se trouve évidemment dans le cas général de prohibition prévu est exprimés par la loi (ecclesiastique)*¹⁰¹². (...)

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ *Ibid.*

¹⁰¹² 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

Mon avis particulier est donc, sur la question présente ;

Que, abstraction de l'état du sieur Talma, ainsi que de tout autre profession dans la société, 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 ; qu'en conséquence, les empêchements de mariage relatif aux causes purement civiles et politiques soient réglés par la loi elle-même, de manière que ni l'Église, ni la puissance civile n'en accordent de dispense à personne dans aucun cas ; laissant au surplus, pour tout ce qui ne regarde que l'administration religieuse du sacrement, les ministres de l'Eglise dans le droit et la liberté de la régler, comme ils trouvent meilleur pour le salut des âmes¹⁰¹³ »

C'est sur ces paroles de Durand-Maillane que se clôt le débat concernant la célébration du mariage religieux de Talma et l'on passe à la question suivante inscrite à l'ordre du jour. Talma devra attendre un an pour trouver une solution avec le clergé jureur¹⁰¹⁴, plus accommodant. Et son mariage sera finalement célébré le 19 avril 1791, à Notre-Dame de Lorette et la bénédiction nuptiale sera donnée par un vicaire nommé Lapipe¹⁰¹⁵.

La Constitution du 3 septembre 1791, reconnaîtra la nature purement civile du mariage :

« 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. Le Pouvoir législatif établira pour tous les habitants, sans distinction, le mode par lequel les naissances, mariages et décès seront constatés ; et il désignera les officiers publics qui en recevront et conserveront les actes.¹⁰¹⁶ »

professent en général l'état de comédiens ; il se fonde sur ce que le jugement particulier de chacun d'eux se trouve déjà prononcé par une loi commune à tous ceux qui se trouvent dans l'état qu'elle a désigné et prévu, c'est-à-dire qui exercent une profession dénommée dans la loi, où sont exclus de la participation aux sacrements tous ceux qui l'exercent, ce qui, ajoutera-t-il, s'est toujours pratiqué et observé dans l'église. » Voir *Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit.*, t. XXVI, p. 186.

¹⁰¹³ *Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit.*, t. XXVI, pp. 186-187.

¹⁰¹⁴ Le 12 juillet 1790, l'Assemblée vote la *constitution civile du clergé*, opérant la nationalisation du catholicisme et rendant le clergé indépendant de Rome. Les Evêques et les curés sont désormais élus par les citoyens actifs et payés par l'Etat. Ils doivent prêter serment de fidélité « à la nation, à la loi et au roi » et jurer de « maintenir de tout leur pouvoir la constitution » avant . Ce serment va créer un schisme au sein de l'Eglise de France entre les prêtres « jureurs » et les prêtres « réfractaires ». Ces derniers se rapprocheront naturellement des adversaires de la Révolution. Ils feront l'objet de mesures répressives.

¹⁰¹⁵ JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Plon, Paris, 1867.

¹⁰¹⁶ La loi du 20 septembre 1792 prescrivait la rédaction de tous les actes (en particulier naissances et décès) sur des registres publics tenus dans les mairies par un « officier d'état civil ».

Lors des débats de la séance du 24 décembre 1789, Beaumetz avait formulé le vœu suivant : *«votre décret [fera]des théâtres français des écoles utiles, où nous nous instruirons dans d'autant mieux que nous en estimerons les auteurs et les acteurs.»*¹⁰¹⁷

Cela préfigurait déjà du rôle d' « instituteur public » qui allait être dévolu par la suite aux artistes.

Dès l'époque des débats sur la réhabilitation des comédiens, des idées circulent à propos de l'art dramatique en France : plusieurs projets visant notamment à faire du théâtre un lieu d'éducation et de diffusion des idées révolutionnaires.

Ce serait alors dans cette optique (faire du théâtre « une école du peuple »), que les révolutionnaires auraient d'abord reconnu le statut de « citoyen » aux artistes avant de les déclarer « instituteurs publics » ?

Il faut reconnaître qu'il aurait été surprenant et guère convenable de faire donner des cours de morale civique par des personnes regardées comme étant frappées d'infamie et vivant sous l'empire de mœurs dépravées...

C. D'ARTISTES À INSTITUTEURS PUBLICS : QUAND LES ARTISTES FONT DE LA POLITIQUE

Etant donné la perception négative de l'Eglise et de l'opinion publique vis-à-vis des comédiens au XVIII^e siècle, les artistes ne pouvaient pas passer immédiatement du statut d'infamie sous l'Ancien Régime à celui d' « instituteurs publics » pendant la Révolution. La reconnaissance du statut de « citoyen » en 1789 était donc un préalable nécessaire à la nouvelle mission qui allait bientôt être dévolue à ces artistes réhabilités. En effet, en 1793, en vertu des politiques culturelles de l'an II, la commission d'Instruction publique élèvera les artistes à la dignité d'« instituteurs publics ». Ils seront désormais chargés de diffuser les principes révolutionnaires auprès du public qui est en grand besoin d'instruction. De l'excommunication à la réhabilitation, puis de la réhabilitation au statut de « fonctionnaires publics » l'évolution est des plus marquées. Pour autant, les artistes vont-ils se soumettre de bon gré au nouveau gouvernement révolutionnaire ou vont-ils montrer une certaine forme de résistance ?

¹⁰¹⁷ Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit, t. X, p. 781.

Une fois de plus, la réponse n'est pas unique et des prises de positions différentes apparaissent : D'un côté il y a les artistes qui décident de s'engager dans le mouvement politique ou militaire et de l'autre il y a les comédiens plus modérés, qui voient les excès vers lesquels se dirigent l'idéologie révolutionnaire (la Terreur)(a) .

Et bien que les artistes soient proclamés « instituteurs publics » certains opposeront une véritable résistance, notamment en Provence (b).

a. Artistes patriotes ou artistes révolutionnaires ? Des planches à la scène politique ou militaire

Il faut faire la distinction entre les artistes patriotes et les artistes révolutionnaires. Les premiers ont soutenu les principes de liberté, d'égalité et les autres idéaux révolutionnaires, mais ils n'ont jamais abandonné la carrière dramatique. Ils ont même pu marquer un certain recul dans leur engagement lorsque les politiques révolutionnaires se sont durcies (notamment pendant la Terreur). Parmi ces artistes on peut citer : Talma, Dugazon, Monvel etc.

Les artistes révolutionnaires, quant à eux, sont ceux qui se sont véritablement engagés dans la Révolution et qui ont délaissé la scène du théâtre pour aller chercher fortune sur les planches politiques et sur les champs de bataille.

**** Les artistes patriotes :**

On connaît l'engagement de comédiens comme Talma ou encore d'entrepreneurs de Théâtre comme la Montansier (directrice du Théâtre National).

Cette dernière n'a d'ailleurs pas hésité à donner, en 1792, une représentation sur le champ de bataille. En effet, lorsque la patrie en danger fit appel au dévouement de tous ses enfants, la Montansier vit, d'un coup d'œil, tout le parti qu'elle pouvait tirer de la situation¹⁰¹⁸ : elle annonça alors la clôture de son théâtre et fit part de son intention bien arrêtée d'organiser à ses frais une compagnie pour marcher à la frontière. Acteurs, figurants, machinistes se firent, pour la plupart, inscrire en qualité de volontaires et

¹⁰¹⁸ Il faut dire que son attachement à la reine n'était un mystère pour personne. Cette situation offrait une opportunité évidente que la directrice du Théâtre National a su saisir. Voir HUGOT, Eugène, *Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-Royal, 1784- 1884*, P. Ollendorff, Paris, 1886, 308 p. Se reporter notamment au chapitre V, p. 51 et s.

bientôt la compagnie Montansier fut formée. Elle quitta joyeusement Paris, dûment armée et équipée. Le 26 octobre, la compagnie pénétrait en Belgique. Le 1^{er} novembre, elle arrivait à Cuesmes ; le six, elle assistait à la bataille de Jemmapes. Le plan de la Montansier, consistait à donner une représentation sur le champ de bataille. Ce projet reçut l'assentiment du général en chef. Dumouriez donna à la directrice les pouvoirs les plus étendus. Tout le monde se mit à l'œuvre et, en peu de temps, un théâtre fut élevé dans la plaine de Jemmapes au grand ébahissement des Belges accourus de tous côtés pour assister à la fête véritablement nationale qui se préparait et dont la nouvelle s'était répandue dans les environs.

Le jour de la représentation, l'affiche suivante était apposée sur un immense poteau planté pour la circonstance :

« Par autorisation du Général en chef

La troupe des Artistes patriotes sous la direction de Mlle Montansier, donnera aujourd'hui 12 novembre 1792, devant l'ennemi :

LA REPUBLIQUE 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, à l'Opéra (...)

AVIS : le public est prié de ne pas oublier que ces Autrichiens seront des Français ainsi déguisés pour les besoins de représentation.¹⁰¹⁹ »

Enfin le spectacle se terminait par la représentation du *Désespoir de Jocrisse*, pièce de M. Dorvigny.

Les artistes se montrèrent à la hauteur des circonstances et leur succès fut des plus grands. Le lendemain, la compagnie Montansier, chargée de gloire et d'applaudissements, reprenait la route de Paris. Elle y fit une rentrée triomphale.

L'*Almanach des spectacles de 1793* parle ainsi de cette initiative d'aller jouer sur le champ de bataille :

« 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

¹⁰¹⁹ *Ibid*, pp. 54-55.

*grande partie des acteurs qui composent son spectacle s'est réunie avec la direction pour former une compagnie franche qui s'est portée aux frontières et qui y est restée aussi longtemps que l'ennemi est resté sur le territoire français.*¹⁰²⁰ »

La Montansier avait également manifesté son attachement à la patrie par des dons au trésor de guerre et par la représentation de spectacles qui étaient « dans le goût du jour ». Son théâtre avait même servi de point de ralliement aux sections pour le cortège funèbre de Marat¹⁰²¹.

Mais la directrice a aussi des ennemis et notamment Hébert et Chaumette qui l'accusent d'avoir une forte amitié pour la reine. Ils prétendent qu'elle a accepté de l'argent des Anglais et de Marie-Antoinette pour construire son Théâtre. Nous avons vu qu'il s'agissait d'accusations visant à récupérer sa magnifique salle de spectacles afin d'y installer l'Opéra¹⁰²².

En novembre 1793, elle est enfermée à la Petite Force. Elle sera libérée et rouvrira son Théâtre en 1795.

Talma n'avait pas hésité, lui non plus, à exprimer dès le début ses sentiments en faveur de la Révolution. Il avait embrassé avec ardeur les principes nouveaux en s'engageant dans la garde nationale et en s'inscrivant à la société des amis de la Constitution¹⁰²³. D'ailleurs ses divergences d'opinions politiques avec les autres Comédiens Français conduisent à la scission. Ainsi le 30 septembre 1792, plus qu'une séparation de corps, c'est un véritable schisme qui intervient à la Comédie-Française : Talma et les autres Comédiens-Français patriotes quittent leurs collègues royalistes pour se réfugier rue de Richelieu, au Théâtre de la République, comme l'a baptisé Talma. Une ère nouvelle s'ouvre désormais pour l'art dramatique et le célèbre comédien affirme : « *le génie va se frayer des routes nouvelles, la carrière des pièces vraiment nationales est ouverte !* »¹⁰²⁴

¹⁰²⁰ *Almanach des spectacles de 1793*, cité par Voir HUGOT, Eugène, *Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-Royal, 1784- 1884, Op. cit.*, p. 53.

¹⁰²¹ Voir LECOMTE, Louis-Henry de, *La Montansier : ses aventures, ses entreprises (1730- 1820)*, Juven, Paris, 1904, 286 p.

¹⁰²² Voir 1^{ère} Partie, chapitre 3.

¹⁰²³ HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 214.

¹⁰²⁴ FAVIER, Jean (sous la direction de), *Chronique de la Révolution 1788-1799*, Larousse, 1989, p. 294.

D'autres comédiens comme Monvel, Dugazon ou encore Lays¹⁰²⁵, ont pu montrer leur attachement à la Patrie.

A Marseille, les documents d'archive nous apprennent que les artistes du Théâtre ont montré leur attachement à la cause révolutionnaire en faisant « un don patriotique à la Nation » de 2400 livres¹⁰²⁶.

Pour Jacques Hérissey auteur du *Monde des théâtres pendant la Révolution*¹⁰²⁷, ces artistes sont avant tout des républicains convaincus mais pas le moins du monde des terroristes. Aucun d'eux ne s'est jamais laissé entraîner jusqu'à abandonner la carrière dramatique pour chercher fortune sur les planches politiques. Aucun d'eux ne mérite donc le nom de « comédien révolutionnaire ». Il faut réserver cette expression à ceux qui à travers la France, se sont révélés être de vrais « missionnaires de la terreur¹⁰²⁸ » : les artistes engagés politiquement ou militairement.

**** Les artistes engagés politiquement ou militairement**

Il existe de nombreux exemples d'artistes (comédiens, musiciens, peintres) qui ont voulu soutenir la cause de la Révolution en s'engageant politiquement ou militairement.

On connaît généralement la carrière artistique et politique menée par le peintre Jacques-Louis David. Il met d'abord ses talents artistiques au service de la patrie : en octobre 1790, il est chargé d'exécuter le tableau du serment du jeu de paume. Puis, en août 1792, il est élu député de la Convention nationale. Il siège alors avec le parti de la Montagne, aux côtés de Robespierre. En janvier 1793 il vote pour la mort du roi. Membre du Comité d'instruction publique, il est nommé au Comité de sûreté générale en septembre 1793. À cette époque, il propose d'établir un inventaire de tous les trésors nationaux ce qui fait de lui l'un des fondateurs des musées en France. On connaît également le rôle joué par David dans l'organisation des fêtes révolutionnaires et notamment dans la fête du 10 août 1793 et dans la fête de l'Être suprême du 8 juin

¹⁰²⁵ En 1792, quand les acteurs rivalisaient d'enthousiasme pour travailler aux fortifications de Paris, Lays arrive toujours le premier sur le chantier, coiffé du bonnet rouge et conduisant en ordre ses compagnons qu'il oblige à chanter en chœur la Marseillaise depuis la rue Saint-Thomas du Louvre jusqu'à la chapelle Saint-Denis.

¹⁰²⁶ AMM, BB 293, 30 août 1790, f° 78.

¹⁰²⁷ HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Op. cit., pp. 209-216.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 216.

1794. Sa sympathie pour Robespierre lui vaudra d'être arrêté le 2 août 1794. Ayant échappé de peu à l'échafaud, il est enfermé pendant quelques temps mais il est remis provisoirement en liberté dès le 26 décembre 1794. Il sera acquitté lors de son procès le 4 août 1795.

Si le parcours du grand David est notoire, le destin d'autres artistes tels que Trial, Dorfeuille ou Grammont, est généralement moins connu.

Ainsi, Trial, chanteur à la Comédie-Italienne, quitta la scène pour se lancer dans la lutte politique : ami intime de Robespierre, il se signala dès lors parmi les enrégés de la section Lepeltier où il se fit nommer officier municipal et membre du comité révolutionnaire¹⁰²⁹.

Dorfeuille, obscur comédien, sans emploi défini, ni théâtre assigné, quitte la scène en 1789 pour se mêler à l'agitation populaire. A partir de 1791, il parcourt les provinces méridionales où il se fait connaître à Toulon, à Perpignan, à Nîmes, par des discours incendiaires, des brochures haineuses et des manifestations exaltées.

Lorsqu'on crée, à Ville Affranchie (Lyon), une commission de justice populaire, il en obtient la présidence. Dorfeuille est grisé par son autorité et voue un culte à l'œuvre de régénération qu'il estime comme sacrée. Il est toujours le premier à prendre la parole dans toutes les circonstances. Par ailleurs, le président de la justice populaire de Lyon, imagine d'atroces supplices qu'il fait subir aux aristocrates¹⁰³⁰. Arrêté après le neuf thermidor, il connaîtra, à son tour, une fin tragique : il sera égorgé dans les prisons par le peuple en 1795¹⁰³¹.

Le destin d'Alexandre Noury, dit Grammont, est peu connu mais particulièrement instructif et révélateur des orientations politiques prises par certains artistes.

Sous l'Ancien Régime, Grammont était un des bons acteurs de la Comédie-Française. La faveur de la reine Marie-Antoinette avait contribué à l'y maintenir, et ce, malgré plusieurs graves incartades. Lorsqu'il arrive 1789 il devient d'abord capitaine de la garde nationale, et s'affilie aux divers clubs. Il devient un orateur populaire, écouté, et il

¹⁰²⁹ *Ibid*, p. 225.

¹⁰³⁰ GUILLON de MONTLEON, Aimé, *Mémoires pour servir à l'histoire de la ville de Lyon pendant la Révolution*, Baudouin frères, Paris, 1824, t. II, p.414 et s.

¹⁰³¹ Voir *Archives historiques et statistiques du département du Rhône*, Barret imprimeur, Lyon, 1827, vol. 6, p. 450

délaisse peu à peu la scène. Le 10 août 1792 il se fait remarquer lors de l'attaque des Tuileries et devient dès lors un important personnage, chargé de missions répétées :

- En septembre 1792 il joue un rôle dans l'expédition chargée de ramener Philippe d'Orléans (Philippe-Egalité) à Versailles
- En janvier 1793, il entre dans les bureaux du ministère de la Guerre
- Le 12 mai 1793, il est appelé par Ronsin (le dramaturge) en Vendée. Dans cette région il parcourt sans cesse les routes, inspecte les comptes cantonnements, importune les municipalités, dénonce les généraux. Et comme son titre de commissaire ne le fait pas assez respecter, on lui donne le 30 juillet, le grade de chef de brigade employé à l'armée des côtes de la Rochelle.
- Lorsque l'armée révolutionnaire est créée au début d'octobre 1793, il est promu au grade de chef d'état-major, avec les galons de général de brigade.

C'est Grammont qui commande la force armée le jour du supplice de la reine Marie-Antoinette. Sa conduite vis-à-vis de son ancienne protectrice aurait alors été des plus misérables¹⁰³².

Arthur Pourgin, dans son ouvrage *La Comédie-Française et la Révolution*¹⁰³³, a déclaré à propos de cet artiste devenu patriote :

« Telle fut la fin de ce Grammont, qui assurément fut un comédien distingué et eût pu devenir un artiste fort remarquable, mais qui, comme homme, se montra un triste sire. Plus d'un des comédiens célèbres aux temps troublés de la Révolution, entre autres, Talma, Dugazon, Monvel, Fusil, Boursault-Malherbe, Trial, embrassèrent avec une ardeur plus ou moins vive les idées qui enflévrèrent alors la Nation toute entière, mais aucun n'eût à se reprocher un acte vraiment blâmable, et surtout une conduite aussi indignée, aussi odieuse que celle qu'eût à se reprocher Grammont envers la reine son ancienne protectrice. (...) »

Ce qu'on sait, toutefois c'est qu'il compte au nombre des partisans farouches et des complices Hébert, l'immonde Père Duchesne, qu'il fut l'un des habitués et plus exaltés

¹⁰³² Il aurait hurlé à la foule : « la voilà l'infâme Antoinette ! » il aurait ordonné à plusieurs reprises à Charles Henri Sanson (le bourreau) de montrer la tête au peuple : « un des aides fit le tour de l'échafaud avec ce hideux trophée, dont les paupières étaient encore agitées par un frisson convulsif. » Voir *Mémoires des Sanson, mis en ordre, rédigés et publiés, par H. Sanson, Dupray de la Mahérie, Paris, 1863, volume 4, p. 238.*

¹⁰³³ POUGIN, Arthur, *La Comédie-Française et la Révolution : scènes, récits et notices*, Gaultier, Magnier et Cie, Paris, 1902, pp. 295-332.

de clubs avancés et le familier du tribunal révolutionnaire, dont il finit par devenir la victime.

Il paya de sa vie ce rôle de coryphée subalterne de la Révolution, qu'il joua avec une certaine emphase et qu'il essayait assurément de prendre au sérieux (...)

Derrière l'homme prétendu politique, il y avait un artiste d'une véritable valeur et qui, sous ce rapport et en d'autres temps, eût pu laisser un nom sinon glorieux, du moins justement distingué.¹⁰³⁴ »

Dans un Avis du 5 messidor an II (23 juin 1794), la Commission d'Instruction Publique de la Convention déclare :

« Jusqu'à présent, les théâtres abandonnés aux spéculations des auteurs, dirigées par les petits intérêts des hommes ou des partis, n'ont marché que faiblement vers le but d'utilité publique (...) Bientôt nous irons chercher le mal jusque dans la racine, nous en poursuivrons le principe, nous en préviendrons les effets ; pour ce moment il suffit de préparer la régénération morale (...) [et] de verser dans les spectacles le premier germe de la vie politique (...)¹⁰³⁵ »

Dès lors les artistes allaient avoir l'occasion de prouver leur patriotisme en devenant des « instituteurs publics » dévoués.

b. Les artistes élevés à la dignité d' « instituteurs publics » : le serment civique et la résistance politique des artistes marseillais

La politique culturelle de l'an II¹⁰³⁶ vise à faire de l'Opéra et du Théâtre des instruments qui vont servir à l'instruction publique. Plus précisément, il s'agit pour les artistes¹⁰³⁷ de concourir à la formation morale et politique du citoyen.

Les comédiens, qui avaient déjà été « invités » à participer de manière active aux fêtes révolutionnaires¹⁰³⁸, se voient à présent élevés au rang d'instituteurs publics et

¹⁰³⁴ POUGIN, Arthur, *La Comédie-Française et la Révolution*, *Op. cit.*, pp. 331-332.

¹⁰³⁵ COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, « Spectacles », extrait des registres et arrêtés du comité de salut public, (S.n), (S.I), 1794, 7 p.

¹⁰³⁶ Voir NADEAU, Martin, « La politique culturelle de l'An II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 327, 2002, pp. 57-74

¹⁰³⁷ Les auteurs seront invités à écrire des œuvres patriotiques, tandis que les compositeurs seront sollicités pour la création de musiques propres à enflammer le patriotisme des citoyens lors des fêtes. Voir chapitre 2 de la 2^{ème} Partie.

étroitement associés à l'instruction du peuple. Les artistes de Marseille prêteront même le serment civique dans l'Hôtel de Ville.

Pour la municipalité de Marseille, « *Il faut que les salles de spectacle deviennent une école publique où se développera le germe de toutes les vertus civiques.* » (5 frimaire an II - 25 novembre 1793)

Cessant d'être de froids déclamateurs, les artistes doivent, par « *la chaleur de leur jeu, passer dans l'âme des spectateurs l'amour des vérités sublimes qu'ils mettent en action.* »¹⁰³⁹

Pour asseoir ce nouveau statut les artistes de l'Opéra-Théâtre de Marseille doivent prêter le « serment civique » : le 9 frimaire an II (29 novembre 1793) ils sont donc convoqués à la Maison commune et invités à jurer « *en présence du Conseil et en qualité d'instituteurs publics chargés de la manifestation des principes révolutionnaires, 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.* »¹⁰⁴⁰

Ainsi ceux qui étaient considérés, il n'y a pas si longtemps comme des gens de mauvaise vie, deviennent les principaux artisans de la régénération des mœurs ! Augustin Fabre explique : « *Dès ce moment, les artistes dramatiques, instituteurs du peuple, devinrent des personnages officiels ; mais que leur sort fut digne de pitié ! Agissant, marchant, parlant au gré des idoles du jour, ils furent ballottés, en ces temps orageux, par les flots irrités des factions triomphantes (...) obligés de montrer un visage riant quand ils avaient la honte et la douleur dans l'âme ; célébrant à la fois la gloire des armes françaises et l'insolent succès des prospecteurs* »¹⁰⁴¹

Le représentant du peuple Mignet va se charger de rappeler aux artistes d'où ils viennent et ce qu'ils doivent à la Révolution. Puis il leur expliquera clairement quelles sont les obligations attachées à leurs nouvelles fonctions d'instituteurs publics.

Ainsi, dans un arrêté du 19 thermidor an II (6 janvier 1794), le représentant du peuple et les commissaires du comité de salut public, chargés de la régénération des théâtres, déclarent :

¹⁰³⁸ Voir le chapitre 3 dans la 3^{ème} Partie.

¹⁰³⁹ TAVERNIER (F-L), *La vie quotidienne à Marseille*, op. cit., p. 166.

¹⁰⁴⁰ AMM, 1D11, Fol.138, Séance du 9 frimaire an II (29 novembre 1793).

¹⁰⁴¹ FABRE, Augustin, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, t. III, p. 409.

« Considérant que les Artistes élevés à la dignité d'instituteurs du peuple doivent se pénétrer de l'importance de leurs fonctions ; qu'affranchis par la révolution d'un préjugé injuste, sans doute en lui-même, mais fondé peut-être sur la conduite immorale de quelques-uns d'entr'eux, ils doivent mériter ce bienfait par la régularité des mœurs & par l'utile emploi des talents ; qu'en jouissant de tous les droits des citoyens, il sont tenus d'en remplir tous les devoirs ; qu'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, & surtout de cette aristocratie d'amour-propre, de ce fédéralisme de talents, qui, isolant l'homme, & lui faisant pour rapporter à lui-même, sacrifier les progrès durables de l'art, au succès passager de l'Artiste¹⁰⁴² »

Non seulement Maignet ne se prive pas de rappeler la « honteuse » attitude insurrectionnelle des marseillais en 1793, mais il conseille vivement aux comédiens de la cité phocéenne de ne pas reproduire cet exemple. Au contraire, ils doivent se montrer à la hauteur de leur statut de citoyens et d'instituteurs publics en mettant tous leurs talents et toute leur énergie au service de la patrie. Pour assurer la réussite de cette politique d'éducation par le Théâtre, le représentant Maignet avait pris soin, au préalable de réunir les deux scènes marseillaises par un arrêté du 17 floréal an II¹⁰⁴³. Les Théâtres de Marseille désormais réunis, étaient exploités en régie pour et par la nation¹⁰⁴⁴.

Dès lors, les comédiens ne sont plus libres d'aller et venir à leur guise. En vertu de leur nouvelle qualité d'instituteurs publics ils doivent rester à disposition et ne pas quitter la ville de Marseille ou alors obtenir un permis du comité d'administration des Théâtres Réunis.

C'est ce qu'indique une délibération du conseil municipal de Marseille en date du 21 fructidor an deux (7 septembre 1794) :

« Le conseil municipal (...), considérant que les artistes comédiens sont instituteurs publics, & qu'en cette qualité ils doivent rester à leur poste, & qu'ils ne peuvent l'abandonner sans congé ; considérant qu'ils ne peuvent sous aucun prétexte se soustraire, sans se rendre coupables, à la continuation des engagements qu'ils ont

¹⁰⁴² ADBR, L 480, 19 thermidor an II (6 janvier 1794).

¹⁰⁴³ Cet arrêté du 17 floréal an II (6 mai 1794) a été complété par l'arrêté du 19 thermidor an II (6 août 1794).

¹⁰⁴⁴ Voir chapitre 2 de la 1^{ère} Partie.

contractés ; a délibéré que nul artiste comédien ne pourra sortir de Marseille pour se rendre dans quelque autre commune, sans avoir au préalable obtenu un permis du comité d'administration.

*La présente délibération sera soumise à l'approbation du commandant de la Place & pourra être imprimée et affichée aux frais du comité d'administration, qui en délivrera un exemplaire de chaque artiste comédien.*¹⁰⁴⁵ »

Par ailleurs les artistes ne sont plus libres de jouer ce qu'ils veulent ni de choisir le rôle¹⁰⁴⁶. En effet, en vertu du décret de la Convention Nationale du 14 août 1793 « *Les conseils des communes sont autorisés à diriger les spectacles, et y faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public et développer l'énergie républicaine.* »¹⁰⁴⁷

Cette volonté de faire jouer un rôle politique aux artistes est contrebalancée par la résistance qu'opposent certains comédiens. Les artistes du Grand Théâtre de Marseille notamment, ne cachent pas leur sympathie pour la cause royaliste¹⁰⁴⁸.

Ainsi il semble que la programmation de certaines pièces soit une provocation. C'est le cas pour *Le Mariage de Figaro*. Lorsque le conseil municipal apprend qu'elle est à l'affiche, il délibère sans tarder lors de la séance du 19 frimaire an II (9 décembre 1793) :

« Relativement à la demande qui a été faite (...) pour faire jouer la pièce intitulée Le Mariage de Figaro ; considérant 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 (...) suspend la représentation de cette pièce jusqu'à nouvel ordre »¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁵ AMM, 1 D art. 13, Le 21 fructidor an II (7 septembre 1794).

¹⁰⁴⁶ Un arrêté du 6 août 1794 ordonne que le Comité d'administration des théâtres aura seul le droit de distribuer les rôles sans que les artistes puissent en refuser ni en réclamer aucun. Voir MOULIN (P), *Le Théâtre à Marseille pendant la Révolution*, Valence, Imprimerie Valentinoise, 1907, p. 22.

¹⁰⁴⁷ AMM, M 117, Art. 1

¹⁰⁴⁸ Cela avait d'ailleurs fait dire au représentant du peuple Maignet que sur les deux théâtres établis à Marseille « *il en est un qui par son zèle et son ardeur à propager les principes de notre révolution, s'est rendu digne de la protection des lois, il en est un autre qui gangréné des privilèges auxquels il devait son existence, a été le foyer du fédéralisme et de la contre-révolution* » Voir AMM 77 R. art. 3, Avignon, 17 floréal an II (6 mai 1794)

¹⁰⁴⁹ AMM, 1 D art. 11, 19 frimaire an II (9 décembre 1793).

En 1795, les comédiens de Marseille font plus que jamais preuve de résistance : ils osent programmer des pièces qui ne sont pas forcément des déclarations ardentes de patriotisme. Il faut dire que le 9 thermidor est passé par là...

Mais la Société Populaire régénérée de Marseille ne l'entend pas ainsi. Elle constate ce « relâchement » dans la ferveur patriotique et s'en plaint auprès des citoyens officiers municipaux. Le 1^{er} pluviôse an III (30 janvier 1795) la Société Populaire écrit aux citoyens magistrats :

« Consacrés à éclairer l'homme sur ses Droits et ses Devoirs, & à nourrir dans son cœur cet amour de la patrie dont brûle tout vrai républicain, les Artistes des différents Théâtres¹⁰⁵⁰ de cette commune doivent toujours s'enorgueillir de remplir cette glorieuse tâche, & surtout les jours de Décadi, jours marqués d'une manière spéciale pour l'instruction publique.

C'est avec douleur, citoyens magistrats, que la Société populaire régénérée de Marseille voit que sur les théâtres de cette commune on ne joue plus de pièces respirant l'amour sacré de la patrie, qu'on les laisse de côté les jours mêmes de Décadi, pour leur substituer des ouvrages qui, sous des dehors trompeurs, nous redonneraient bientôt les fers que le républicain français a brisés pour toujours.

La Société Populaire régénérée attend de vous, citoyens magistrats, que vous prendrez en considération sa juste demande, et elle espère de votre zèle infatigable que vous inviterez les directeurs des Théâtres de Marseille à ne donner que des pièces que le patriotisme seul produit, & qui seules sont propres à propager & à entretenir dans nos âmes les grands principes d'amour de la patrie pour le Triomphe desquels nous jurons tous de mourir.¹⁰⁵¹ »

Les artistes essaient d'opposer une forme de résistance avec les moyens qu'ils ont mais ils sont tiraillés entre deux « obligations » : la première relève de leur conscience artistique et la deuxième concerne leurs engagements contractuels :

- D'un côté ils veulent pouvoir décider de la programmation : ils veulent être libres d'interpréter les pièces à leur guise et libres aussi de jouer le répertoire d'Ancien Régime. En effet, ils sont fatigués de représenter des œuvres

¹⁰⁵⁰ Si les Théâtres avaient été réunis sous la forme d'une régie en mai 1794, l'expérience n'avait duré que quelques mois et la liquidation ayant été prononcée en octobre 1794, chacun était retourné dans sa troupe.

¹⁰⁵¹ AMM, I¹ 551, 1^{er} pluviôse an III (30 janvier 1795).

massacrées par la censure¹⁰⁵². Par ailleurs, le répertoire révolutionnaire, souvent sans intérêt, fait fuir le public¹⁰⁵³...

- De l'autre ils ont des obligations contractuelles qu'ils doivent respecter sous peine de sanctions : non renouvellement de contrat, amendes, prison et même menace de l'échafaud aux heures les plus noires de la Terreur.

Malgré tout les artistes sont des êtres résolument indépendants : ils peuvent partir précipitamment et quitter la troupe ce qui met le directeur dans un embarras certain. Ils peuvent aussi se déclarer malades lorsqu'ils ne veulent pas jouer certains soirs etc. Il arrive donc que les obligations contenues dans les contrats ne soient pas suffisantes. Alors on élabore des règlements applicables à tous les artistes : chaque manquement est assorti d'une sanction. La police seconde alors le directeur de spectacles dans la bonne application de ces règlements.

SECTION II. LES OBLIGATIONS DES ARTISTES

A la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle les troupes ambulantes qui sillonnent la province sont constituées sur la base d'actes d'association¹⁰⁵⁴. Les membres de la troupe sont alors des associés qui sont sur un pied d'égalité : ils participent solidairement aux dettes et aux bénéfices.

Très vite, ces troupes se fixent et les artistes passent du statut d'associé à celui de salarié. La relation entre l'entrepreneur et l'artiste devient alors une relation contractuelle. Les obligations évoluent alors : le comédien n'a plus à supporter les risques de l'entreprise théâtrale mais il est attendu de lui professionnalisme et assiduité. Ses obligations sont clairement définies dans son contrat : désormais salariés, les acteurs et les comédiens, doivent fournir des prestations pour lesquelles ils sont rémunérés par le directeur.

¹⁰⁵² Voir, dans la 3^{ème} Partie, le chapitre concernant la censure.

¹⁰⁵³ Le public aussi oppose une résistance aux politiques culturelles visant à faire du théâtre un lieu d'« instruction civique ». A Marseille, il déserte tout simplement les salles. Voir chapitre 3 de la 2^{ème} Partie.

¹⁰⁵⁴ Voir chapitre 2 de la 1^{ère} Partie.

Mais il arrive que les artistes, ces êtres indépendants et indomptables, ne respectent pas toujours leurs obligations contractuelles. Il peut leur arriver de ne pas venir aux répétitions, ou de se déclarer malade, ou alors de quitter la ville précipitamment sans avertir. Suivant la nature des faits et des manquements, les directeurs vont porter plainte contre l'artiste ou engager une action en dommages et intérêts. (A)

Tout cela coûte de l'argent et fait perdre beaucoup de temps. Alors très vite se fait sentir la nécessité d'adopter règlements généraux applicables à tous les artistes : ces derniers, élaborés par le directeur de l'entreprise de spectacles sont lus et approuvés par les échevins en conseil municipal. Les règlements prévoient des amendes et autres sanctions en cas de non-respect des obligations. La police va donc seconder l'entrepreneur de spectacles et participer à la discipline action des artistes. (B)

A. LES OBLIGATIONS CONTENUES DANS LES CONTRATS

Dès l'établissement et la fixation de l'Opéra à Marseille, son premier directeur Pierre Gautier engage des artistes. A cette fin, des actes sont conclus par devant notaire. Il est alors intéressant de comparer le contrat d'engagement d'une chanteuse avec le contrat d'engagement des musiciens de l'Opéra.

Ainsi, dans un acte passé devant maître Tricon le 14 juillet 1685¹⁰⁵⁵, Pierre Gautier engage Marguerite Filène, de Paris, en tant que chanteuse pour son Opéra à Marseille. Dans le contrat les obligations de chaque partie sont clairement définies :

- Obligations de Marguerite Filène :

Elle s'oblige et à chanter toutes les fois que cela sera nécessaire. Elle doit donc être présente à l'Opéra à l'heure pour que la représentation puisse se dérouler sans problème.

La demoiselle Filène *«de son gré, a promis et promet par ces présentes à Pierre Gautier maître de l'Académie Royale de Muzique de ceste ditte ville, (...) avec luy demurer pendant le temps de cinq années entières et complètes (...) durant lesquelles*

¹⁰⁵⁵ ADBR, Notariat, Fonds MARTEL-REISON, 393 E 97 f° 565 v°, Maître TRICON, 14 juillet 1685.

ladite delle Filène sera tenue et obligée de chanter audit opéra toutes les fois & quantes elle en sera requise par le dit Gautier et de y cé trouver a l'heure qu'il faudra, c'est-à-dire tous les jours que ledit opéra jouera¹⁰⁵⁶ »

En cas de non respect de ses obligations, la demoiselle Filène s'expose au paiement de dommages et intérêts. Elle doit donc remplir toutes ses obligations contractuelles « *sans discontinuer ni manquer à peine de tous despans damages et inthrets* »

- **Obligations de Pierre Gautier :**

En contrepartie des prestations de la demoiselle Filène, Pierre Gautier doit rémunérer la chanteuse : « *icelluy s'oblige à ladite delle Filène, de lui payer la somme de cinq cens livres pendant chascune année, payable tous les mois à icelle, comme ledit Gautier promet, revenant à quarante une livres treze sols quatre deniers chasque mois le tout es argent comptant sans difficulté¹⁰⁵⁷* »

Par ailleurs, Gautier à l'obligation de ne pas la renvoyer la demoiselle Filène dans le cas où celle-ci viendrait à ne pas respecter ses engagements. En effet, le contrat est conclu pour cinq années « *sans que pendant ledit temps ledit Gautier la puisse congédier.* »

- **Clause automatique de résiliation du contrat :**

La clause la plus intéressante est certainement celle concernant ce qu'il advient de l'engagement contractuel dans le cas où l'Opéra fait faillite : « *Ainsj d'accord, comme aussj ont convenu qu'en cas que ledit opéra vienne amanquer pendant lesd. cinq ans, aud. cas ce présent acte nauroit aucun effect comme s'il n'avoit jamais esté passé.¹⁰⁵⁸* »

Ainsi, le contrat prévoit la résolution automatique de l'engagement de la demoiselle Filène en cas de faillite et de fermeture de l'Opéra. Il s'agit d'une véritable clause résolutoire qui anéantit totalement les obligations des parties et ce, avec un effet rétroactif ainsi que cela est indiqué dans l'acte passé devant notaire : « *nauroit aucun effect comme s'il n'avoit jamais esté passé.* »

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*

Les clauses contractuelles contenues dans les engagements de musiciens sont-elles les mêmes ?

Si les contrats conclus avec les chanteurs sont des contrats individuels qui fixent à chaque fois une rémunération bien précise en fonction de l'emploi (1^{er} rôle par exemple) et de la qualité de l'artiste, les contrats d'engagement des musiciens sont plutôt des contrats « collectifs », c'est-à-dire qu'un seul acte devant notaire est conclu pour le recrutement des musiciens de l'Opéra.

C'est le cas du contrat passé entre Pierre Gautier, Nicolas Besson (chef de la bande des violons), Jean-Baptiste et Lazare Besson, Antoine Motton, Pierre Pol, François Girard et François Mistral¹⁰⁵⁹. Il ne fait nul doute qu'il s'agit bien d'un contrat synallagmatique passé entre le directeur de l'Opéra, Pierre Gautier, et le chef de la troupe des violons, Nicolas Besson : « *avec pacte mutuellement accordé et stipulé entre les Ssrs Gautier et Nicollas Besson* »

Le contrat est conclu pour une durée de 4 ans : « *Ledit Sr. Nicollas Besson et lesd. susnomés seront tenus comme ils promettent de jouer du violon dans ladite académie pendant le temps de quatre années et ce tant aux répétitions nécessaires d'icelluy* » qu'aux représentations.

Il existe donc deux obligations communes à tous les musiciens : celle d'assurer la musique à toutes les répétitions nécessaires et celle d'être présents pour jouer lors représentations.

Il est cependant prévu une obligation supplémentaire pour le « chef de la grande troupe des violons » Nicolas Besson : « *icelluy Besson sera teneu de prendre huit hommes de recepte à leur vacation, à son gré és contantement de la troupe dud. Sr Gautier ; lesquels led. Besson les joindra dans sa troupe, comme il promet, afin de jouer dans ladite académie ensemblement comme est exprimé cy-dessus ; lesquels huit hommes entreront au proffit et gain de la troupe dud. Sr Besson, en se rendant au temps que led. Besson les advertira, ou qui seront advertis de la part d'icelluy.*¹⁰⁶⁰ »

¹⁰⁵⁹ ADBR, Notariat Fonds TRECARTES, 363 E 193 f° 2 712, Maître BOYER notaire, Marseille 18 décembre 1686.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*

Pour ce qui est des rémunérations que Gautier s'engage à verser, elles diffèrent suivant le rang occupé par les musiciens. L'acte passé devant notaire s'attache donc à exprimer clairement et en détail les salaires qui seront versés à chaque artiste. Ainsi ;

- Nicolas Besson, « *chef de la grande troupe des violons de cette ville* » est rémunéré à hauteur de 800 livres par an
- Jean-Baptiste Besson recevra « *18 livres chasque mois pendant toute l'année* »
- Les autres musiciens, c'est-à-dire Lazare Besson, Antoine Motton, Pierre Pol, et François mistral seront payés 30 sous pour chaque représentation. Ils recevront également 30 sous pour chaque répétition.

Comme cela en est l'usage, le contrat prévoit aussi une « clause d'exclusivité ». Ainsi, pendant la durée de leur contrat les musiciens ne pourront pas aller s'engager ailleurs :

« *Lesquels moyennant ce seront tenus de demeurer pendant lesdites quatre années au service dudit Gautier, sans qu'ils puissent quitter icelluy à peine de tout despands dommages intherets*¹⁰⁶¹ »

En cas d'inexécution des obligations :

- Les artistes s'exposent à des dommages et intérêts s'ils ne respectent pas la clause d'exclusivité ou s'ils manquent à leurs autres obligations contractuelles (c'est-à-dire présence lors des répétitions et des représentations)
- Gautier, quant à lui, n'a pas le droit de renvoyer les musiciens pendant la durée du contrat. A défaut il s'expose au paiement de dommages et intérêts : « *ledit Sr Gautier ne pourra pas congédier lesdits susnomés soubz, même paine que dessus* »

Enfin le contrat prévoit une « clause de mobilité » : si cela se rencontre de manière assez courante aujourd'hui¹⁰⁶², il est intéressant de constater qu'elle existait dès la fin du

¹⁰⁶¹ *Ibid.*

¹⁰⁶² Ainsi les professeurs recrutés pour enseigner au Conservatoire de Région de Toulon (c'est notre cas) s'engagent à se déplacer sur les différents sites d'enseignements se trouvant sur la communauté d'agglomération de TPM (Toulon Provence Méditerranée). La zone est étendue géographiquement puisqu'elle va de Saint-Mandrier à Carqueiranne en passant par le Revest et Hyères ! C'est seulement

XVIIe siècle. Ainsi dans le contrat passé en 1686 il est prévu que les musiciens s'engagent à suivre l'Opéra lorsque celui-ci ira en tournée à Aix, à charge pour Gautier de payer les « frais de déplacement » des musiciens. Ils recevront même des indemnités supplémentaires en ce cas, sauf pour Nicolas Besson qui doit se « contenter » des 800 livres qu'il reçoit par an et ne rien exiger de plus :

« Ainsi d'accord et au cas que ledit sieur Gautier vint à transporter ladite académie en la ville d'Aix, à ce cas, lesdits Jean-Baptiste et Lazare Besson son père et fils, conjointement avec lesdits Motton, Paul, Gigeard (sic) et Mistrau seront obligés d'aller audit Aix avec ledit Gautier, lequel en ce cas sera tenu, comme il promet, de payer chacung desdits sunomés trante livres chasque mois, comme aussy lui payera les frais de voiture, sera tenu ledit Dieur Nicollas Besson d'y aller aussy pour le fait susdit sans qu'il puisse préthendre davantage que lesdits huit cens livres, auquel le Sr Gautier payera aussy les fraix de voicture le tout en deniers comptant, tout deumesme que les payemens si dessus exprimés.¹⁰⁶³ »

Parfois certains contrats prévoient des clauses concernant les maladies dont pourraient être touchés les artistes.

Ainsi le 9 juin 1688, dans un contrat passé en Pierre Gautier directeur de l'Opéra de Marseille et la demoiselle Marguerite La Jarry, chanteuse, il est prévu que : *« si la Jarry vienne à tumber mallade soit par rueme que autrement (...) ledit Sr Gautier luy payera quarante cinq livres chasque mois ; et cé tant es cette ville, Avignon que es endroits où ledit opera jouera.¹⁰⁶⁴ »*

Dès la fin du XVIIe siècle les contrats de recrutement pour l'Opéra de Marseille sont donc déjà très complets et même complexes.

Pour ce qui est des comédiens, le versement d'une avance consentie par les directeurs à leur nouveau pensionnaire confirmait définitivement l'engagement. Si le directeur négligeait d'envoyer la somme promise pour avance, le futur pensionnaire pouvait considérer son contrat d'engagement comme nul et non avenue.

depuis un an (après bien des actions menées par les syndicats) que les professeurs ont obtenu un ordre de mission permettant que leurs frais de leurs déplacements soient pris en compte depuis leur site de rattachement vers les autres sites.

¹⁰⁶³ ADBR, Notariat Fonds TRECARTES, 363 E 193 f° 2 712, Maître BOYER notaire, Marseille 18 décembre 1686.

¹⁰⁶⁴ ADBR, Notariat Fonds MARTEL-REISON, 393 E 99 f° 531 v°, Maître TRICON notaire, Marseille 9 juin 1688.

Le comédien prenait toutefois la précaution d'en faire une déclaration écrite, devant notaire généralement, afin de s'engager dans une autre troupe et éviter toute poursuite¹⁰⁶⁵.

Les contrats précisent généralement la somme qui doit être versée en cas de dédit.

L'indemnité à payer est fonction de l'importance des sujets.

En cas de conflit, on pouvait avoir au cours au règlement à l'amiable entre les parties, ou alors faire appel à l'arbitrage des Comédiens Français ou Italiens. Un règlement intérieur pour la Comédie Française, établi le 26 octobre 1729, distribuant le travail administratif à quatre classes d'acteurs, chargeait déjà la quatrième classe des « affaires des comédiens de province et de leur faire réponse ». L'article III du règlement des gentilshommes de 1757 attribuait au premier semainier le soin de rapporter les affaires des comédiens de province. Le règlement du 1^{er} juillet 1766 établissait un comité chargé de juger les contestations des directeurs et acteurs de province¹⁰⁶⁶.

La Comédie Française n'admettait pas la rupture de l'engagement d'un acteur pour cause d'incapacité. Elle pensait que les directeurs devaient prendre des informations suffisamment sûres pour ne pas être trompés. Elle estimait en outre, que les entrepreneurs devaient porter seuls la peine de leur négligence. Les acteurs congédiés pour cette raison étaient en droit de réclamer non seulement le dédit, mais aussi des dommages et intérêts.

Consultée par Dumesny, directeur du théâtre de Rochefort, qui avait engagé Mlle Demeyrant sans connaître précisément la valeur de cette actrice, la Comédie-Française avait répondu, le 15 mai 1775, qu'elle pensait que « *le défaut de talent d'un sujet, avéré ou non, ne peut jamais causer la rupture d'un engagement car ce système tirerait à de trop grandes conséquences et que le directeur est toujours censé avoir pris des informations* ». Le 10 mai 1779, la Comédie-Française déclarait encore, comment en 1775, qu'un « *directeur ne peut se refuser à payer un sujet qu'il engagé, sur le doute de ses succès et de son talent, ni même après que les débuts ont légitimé ses craintes : il devait prendre ses précautions* ». ¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁵ Voir à ce propos les exemples cités par JEANSELME dans, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. I.), 1980

¹⁰⁶⁶ Voir BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, XIV-380 p.

¹⁰⁶⁷ Voir BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française et les comédiens de province au XVIIe et XVIIIe siècle : contestations, débuts*, L. Willem, Paris, 1875, pp. 33 et 36.

Pourtant, en 1784, Deletre, directeur du théâtre d'Aix, a résilié le contrat du chanteur Genest pour cause d'incapacité. Le 1^{er} mars 1784 Deletre avait engagé Genest comme basse taille avec des appointements de 60 livres par mois. Cependant l'acteur ne paraît qu'une seule fois sur la scène du théâtre d'Aix. Le directeur le juge tellement incapable de remplir son rôle que le 4 juin il porte plainte au bureau de police pour résilier son engagement, affirmant que :

« Genest ne peut pas être appelé comédien. Non seulement il ne sait pas son emploi, mais il est hors d'état de l'apprendre, soit par négligence, soit par son peu de talent. Il ne connaît que quatre rôles très peu conséquents dans lesquels il ne serait même pas supporté du public¹⁰⁶⁸. »

Genest rétorque au directeur, qui l'accusait de l'avoir trompé, que *« ses appointements à 60 livres par mois laissaient bien supposer qu'il ne s'était pas présenté comme un homme à grands talents »*

Finalement, les lieutenants généraux de police trancheront en faveur du directeur. Mais s'ils reconnaissent à Deletre le droit de congédier « l'incompétent », ils ne condamnent cependant pas l'artiste à verser les dommages et intérêts réclamés par le directeur. Mais malgré les clauses de dédits souvent prévues par les parties et malgré les arbitrages, les conflits sont nombreux. Nombre d'artistes n'ont d'ailleurs laissé leurs noms dans les archives qu'à cause des procédures judiciaires engagées avec leurs « employeurs » !

Il faut reconnaître que les artistes ne sont pas toujours faciles à gérer : cela va des caprices des premiers rôles qui souhaitent que leurs contrats soient revus (notamment pour augmenter leur rémunération) aux inexécutions volontaires d'obligations contractuelles.

Parmi les « exigences folles » des artistes on peut citer l'exemple du sieur Donzelague. Celui-ci avait été recruté le 27 mai 1695¹⁰⁶⁹, en tant que 1^{er} rôle par Jacques Gautier¹⁰⁷⁰. Sa contribution était décisive dans l'opéra d'*Alceste* de Lully pour lequel Gautier avait engagé des frais énormes. Donzelague se sentant dans une position dominante et *« profitant de cette occasion, menasse tous les jours ledit directeur de le quitter ; ce qu'y*

¹⁰⁶⁸ AMA, FF 95 f° 146 v°, 5 juin 1784.

¹⁰⁶⁹ ADBR, Notariat Fonds MARTEL-REISON, 393 E 104 f° 302, Maître GROS notaire, Marseille 26 novembre 1695.

¹⁰⁷⁰ On se rappelle que lorsque les deux frères (Pierre et Jacques Gautier) étaient revenus dans la région marseillaise pour tenter d'exploiter l'Opéra c'est Jacques qui avait pris officiellement la direction de l'Académie Royale de Marseille, Pierre ayant trop de créanciers impayés.

luy causeroit un notable prejudice puisque cella seroit cause quil ne pourroit plus représanter ledit opéra. »

Voyant l'extrême besoin qu'on a de lui, Donzelague exige que Gautier augmente ses appointements de 14 livres par mois pour le reste du temps que dure encore son contrat. Gautier fait alors enregistrer un acte de protestation devant notaire contre le chanteur Pierre Donzelague le 26 novembre 1695. Il semble s'agir d'une déclaration authentifiée par notaire qui vise à prévenir Jacques Gautier des actions en justice qui pourraient être engagées dans cette affaire par Donzelague et par les autres acteurs qui suivraient son exemple. Dans cet acte, Jacques Gautier témoigne des pressions qu'il a reçues et justifie sa façon d'agir : suite aux menaces de Donzelague, il aurait fait mine d'accepter le chantage imposé par le chanteur afin d'éviter que les autres acteurs ne fassent les mêmes réclamations. Mais dans l'acte, il explique qu'en réalité, il ne s'agit pas du tout d'une augmentation des appointements de Donzelague mais d'une avance sur salaire : si Gautier est d'accord pour lui donner 14 livres par mois, cela lui sera retenu sur les 800 livres qui lui sont dues en application de la convention qu'ils ont conclue. Et le directeur entend appliquer strictement les termes du contrat passé entre lui et Donzelague. La situation est ainsi résumée dans l'acte :

« ledit Donzelague layant menassé en présence de tesmoins que ne luy donnant pas lesd. quatorze livres daugmentation tous les mois, il le quitteroit un soir ou mattin, ce quy marque la vollonté quil a de ruiner led. sieur directeur ; cela estant d'une très grande quoncequence, car tous les autres acteurs qu'il a, en imittant led. Donzelague, voudront estre augmentés dappointements comme luy par-dessus leur d^{es} conventions qu'ils ont passées avec ledit directeur, sous les mesmes menasses de le quitter comme luy.

Ainsi, ledit sieur Gautier estant constraints et forcé à fere le susdit billet audit Donzelague ; auparavant le fere a voulleu fere le présant acte par lequel nentend ny prétend nullement payer audit Donzelague lesd. quatorze livres par mois par-dessus ses d^{es} appointements, mais bien le payer conformément est porté par leur ditte convention sy-dessus que sy pendant le temps que luy a encore à courrir dicelle led. sieur directeur ne pouvoit fere autrement que de payer lesd. quatorze livres ; davantage par mois audit Donzelague, audit cas : icelles & ce qu'il aura reçu lui seront précomptée sur les huit cens livres de ses appointements, protestant par ces présantes led. sieur Gautier contre icelluy de tout despans, dommages intherest qu'il pourroit souffrir sur ce sujet, et de

*fère condamner pour le tout led. Donzelague par devant qu'il appartiendra faite par luy de fère son service dans ladite académie comme il est obligé par ladite convention*¹⁰⁷¹ »

La demoiselle Duchâteau est un autre exemple intéressant d'artiste déraisonnable. Elle est engagée dans la troupe d'Aix en 1786, pour jouer les premiers rôles d'opéra en chef ou en partage, « à la volonté de l'entreprise », aux appointements de 6000 livres, pour la durée de l'année théâtrale.

Mais le 7 juin elle refuse de jouer dans *La Mélomanie* et fait manquer la représentation de cet ouvrage déjà affiché et annoncé. Dans un premier temps, la direction ne porte pas plainte, espérant qu'il ne s'agit là que d'un caprice passager. Elle tolère même pendant quelque temps que cette actrice ne joue que lorsqu'elle le désire et dans les pièces de son choix. Cependant, cette faveur donne lieu à des plaintes de la part de Mme Dupetit, sa co-partageante, et des dissensions naissent parmi les acteurs de la troupe qui demandent à jouir des mêmes avantages que Mlle Duchâteau.

Le 18 octobre 1786, elle doit jouer dans *La fausse magie*, mais elle fait dire à Garnier, l'entrepreneur de spectacles, que son état de santé l'empêche de se rendre au théâtre. Par de nouvelles affiches, le régisseur prévient donc le public que la représentation n'aura lieu que le lendemain 19 octobre. Cette fois, l'administration du théâtre, privée de la recette du 18 octobre, porte plainte¹⁰⁷². Garnier se fait fort de prouver que « *la prétendue maladie de Mlle Duchâteau ne l'empêche pas de sortir de chez elle matin et soir et de ne rentrer qu'après avoir soupé en ville bien avant dans la nuit avec des temps pluvieux* ». En effet, l'actrice n'est pas chez elle lorsque Roure, Maître en chirurgie, se rend à son domicile, sur l'ordre des lieutenants généraux de police, pour constater son état de santé. Du rapport établi par ce médecin, à la suite d'une deuxième vie, il résulte que l'actrice se trouve en état de remplir son emploi.

Le 10 novembre l'actrice fait encore rater une représentation en refusant de tenir son rôle dans *La belle Arsène*. Cette fois le bureau de police la condamne à payer une amende de 150 livres et « lui fait défense de récidiver sous la plus grande peine »¹⁰⁷³.

Cela n'empêche pas la Duchâteau de continuer ses caprices et le 15 novembre elle oppose un nouveau refus : elle ne veut pas jouer dans *Zémire et Azor*. Cette fois, afin de

¹⁰⁷¹ ADBR, Notariat Fonds MARTEL-REISON, 393 E 104 f° 302, Maître GROS notaire, Marseille 26 novembre 1695.

¹⁰⁷² AMA, FF 95 f° 196 v°, 18 octobre 1786.

¹⁰⁷³ AMA, FF 95 f° 199 v°, 11 novembre 1786

ne pas être la victime des extravagances et des complots des acteurs et actrices, Garnier demande la cassation de l'engagement de la Duchâteau avec dommages et intérêts. Le 9 décembre 1786, un arrêt la prive de ses appointements du 22 novembre 5 décembre. On lui enjoint de reprendre son emploi « *de jouer tel rôle qui lui sera assigné en conformité de son engagement* » et de remettre à Garnier dans les trois jours, le répertoire des pièces qu'elle sait et qu'elle est obligée de jouer, faute de quoi, sans qu'il soit besoin de nouveau jugement, elle sera tenue « *de jouer toutes les pièces du trottoir dans les 24 heures qu'elles seront annoncées et les rôles de son emploi pour les pièces nouvelles dans le mois à compter du jour que le rôle aura été distribué* ». ¹⁰⁷⁴

Il arrive même que certains acteurs soient à l'origine de mouvements qui prennent une ampleur générale au sein de la troupe et qui se révèlent très préjudiciable pour l'entrepreneur de spectacles. Ainsi, le 20 octobre 1715, André Campra, directeur de l'opéra de Marseille, fait enregistrer par devant notaire une déposition et plainte contre Pierre Auba salarié et gagiste à l'opéra qui poussent les acteurs à désertier l'entreprise et à s'engager ailleurs ¹⁰⁷⁵.

Parmi les motifs invoqués par les artistes pour ne pas remplir leurs obligations contractuelles, l'excuse de maladie tient la première place ! Il arrive parfois que les artistes n'aient pas envie d'assurer la performance artistique due au titre de leur contrat d'engagement ¹⁰⁷⁶ : ils sont las, ou... ils aiment mieux faire autre chose !

Ainsi, en 1732, Marguerite Coulomb (veuve Chateauneuf) directrice de l'Académie Royale de Marseille rencontre bien des difficultés avec un certain Vincent Dugay. Ce dernier ne souhaitant pas tenir son rôle à l'Opéra le samedi 23 février (il faut dire que c'était Carnaval !) « *courut tout le matin par la ville pour tacher d'obtenir de quelque médecin certificat qu'il était malade* » ¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁴ AMA, FF 95 f° 199, 200, 212 v° - 214.

¹⁰⁷⁵ Archives Départementales du Vaucluse, Notariat, Fonds PRADON, Maître CAIRANNE, Notaire, Avignon 20 octobre 1715. Cité par CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, p. 615 et s.

¹⁰⁷⁶ Voir notre article « Lire la partition juridique : interprétation en droit et en musique », in *Interpréter et Traduire, Actes du colloque international des 25 et 26 novembre 2005*, Bruylant, Bruxelles, 2007, pp. 233-272. Voir notamment p. 253 et s.

¹⁰⁷⁷ AMM, FF 338, Marseille, 10 mai, 1732.

Marguerite Coulomb se plaint de ce que Vincent Duguay l'ait avertie « *seulement sur les 4 heures après-midi du même jour (...) qu'il ne pouvait point aller chanter et faire son rôle à l'opéra* ».

Mais ce qui rend la directrice furieuse, c'est d'avoir découvert qu'en réalité, le sieur Duguay, loin d'être malade, a dîné « *avec la Bernard, l'une des actrices de l'opéra(...), que ledit jour, à l'heure de la représentation dudit opéra, ledit Duguay était à jouer aux tarots chez la Doudon.* ¹⁰⁷⁸ »

Il semble que la véritable maladie du sieur Duguay soit le besoin aigu de se divertir plutôt que de remplir son rôle à l'opéra. Il s'ensuit une très grande fatigue due à trop d'amusements durant le carnaval d'où une incapacité à assurer les obligations contenues dans son contrat. Ce diagnostic est confirmé par les faits suivants : « *le soir du jeudi gras le dit Duguay ayant été au bal y resta jusqu'au lendemain vendredi 22 février à onze heures du matin* »

Entre le plaisir d'être en galante compagnie et le respect de ses obligations contractuelles, le sieur Duguay a fait son choix et a tenté de justifier l'inexécution de son contrat par un « faux » arrêt de travail ! Cela risque de lui coûter cher puisque sa directrice demande le 10 mai 1732¹⁰⁷⁹ que le sieur Duguay soit condamné au paiement de 108 livres.¹⁰⁸⁰

La police transmet la requête aux échevins. Ces derniers pour qu'il puisse « *être dit droit définitivement* » demandent que la directrice vérifie « *sommairement dans la huitaine utile, par toute sorte et manière de preuve, les faits par elle avancés* »

La responsabilité contractuelle des artistes est fréquemment engagée au motif de la « désertion de poste ». C'est une faute fréquemment invoquée par les directeurs : ils se plaignent de ce que les comédiens ou acteurs sont partis sans leur accord, sans rien dire et sans aucun « préavis ». Il faut dire que bien souvent, les comédiens prennent deux engagements en même temps et que les contrats se chevauchent. Cela a pour conséquence qu'ils quittent leur premier emploi juste avant la fin de leur contrat pour aller honorer leur second engagement.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ Dans un premier temps il y a eu une requête de la directrice en date du 29 février 1732 puis une demande reconventionnelle de Duguay et enfin cette dernière requête du 10 mai 1732.

¹⁰⁸⁰ AMM, FF 338, Marseille, 10 mai, 1732.

C'est ce dont se plaignent les actionnaires des spectacles de Marseille le 5 mars 1787.

Ils exposent à ce sujet :

« Que la plupart des sujets composant la troupe desdits spectacles, se permettent de partir clandestinement de cette ville à l'insu des suppliants & au mépris des obligations qu'ils ont contractées envers eux.

Ces événements nuisent essentiellement au public et à l'intérêt de l'entreprise. Ils sont encore plus fréquents aux approches de la quinzaine¹⁰⁸¹ & il arrive souvent qu'un sujet qui est engagé dans une autre troupe se permet de s'absenter & de partir de cette ville avant l'expiration de son engagement.

Et comme les suppliants désirent faire réprimer ces abus & prévenir de pareilles entreprises, ils ont pour cet effet recourt à votre justice.¹⁰⁸² »

La demande des actionnaires des spectacles contre les sujets composant la troupe est « montrée au procureur du roy à Marseille le 5 mars 1787 ». Celui-ci ne s'opposant pas à la requête des actionnaires tendant à ce qu'il soit permis « de procéder à la saisie de la personne & biens des sujets qui partiront », ce sont les échevins, en qualité de lieutenants généraux de police, qui délibère à présent sur la requête.

Le 6 mars 1787, les échevins de Marseille décident :

« NOUS, maire, échevins et assesseurs conseillers du roi, lieutenants généraux de police de cette ville de Marseille, avons autorisé les suppliants à faire saisir les sujets qui s'absenteront pendant la tenue de leurs engagements envers les suppliants ; et c'est à toutes heures du jour et de la nuit, dans tous les temps et dans tous les lieux, même hors du terroir, & les dimanches et fêtes & par le ministère de tous huissiers, cavaliers, tous aides de justice et de toutes autres personnes, leur enjoignons de donner main-forte aux suppliants & de procéder à la saisie de la personne & biens des sujets qui partiront et s'absenteront de la ville et de les traduire par devant nous pour être statué ce que de raison sur la réquisition des suppliants, & être par nous ordonné ce qu'il appartiendra & voir dire qu'en cas d'appel de notre présente ordonnance elle sera exécutée non obstant icelui & sans y préjudicier¹⁰⁸³ »

¹⁰⁸¹ C'est la fameuse période de fermeture de Pâques. La nouvelle saison artistique reprend après cette quinzaine.

¹⁰⁸² AMM, GG 191, 5 mars 1787.

¹⁰⁸³ AMM, GG 191, 5 et 6 mars 1787.

Les artistes marseillais ne sont pas les seuls à quitter leur « poste » sans avertir. Des acteurs de l'Opéra de Paris, au service du roi osent le faire également. Il semble que depuis les événements de 1789 et l'abolition des privilèges, les artistes de ce théâtre privilégié se sentent dégagés de certaines obligations. Ainsi, le comte de Saint-Priest, écrit le 26 octobre 1789 :

« L'esprit d'insubordination, Monsieur, qui s'est emparé de toutes les têtes, a pénétré jusques à l'opéra. Le sieur Cheron et sa femme, acteurs de ce spectacle, sans autorisation aucune, pas même celle du directeur, se sont permis de se rendre à Lyon pour y jouer sur le théâtre de cette ville. Ils ont même, par une complaisance très coupable du garde-magasin, emporté avec eux des habits pour les rôles dans lesquels ils devaient paraître.

*Le Roi, auquel j'ai rendu compte de la conduite très extraordinaire de ces deux acteurs, qui sont appointés par Sa Majesté, & qui sont nécessaires à son service, à celui de la capitale et du public, **ont osé donner à leurs camarades l'exemple d'une infraction aussi condamnable** (...) M. Terray me marque que le sieur Cheron et sa femme se sont rendus à Marseille pour y donner quelques représentations.*

Je vous prie, s'ils sont encore dans cette ville, de leur enjoindre de se rendre incontinent à Paris pour y remplir leur service, à peine de désobéissance aux ordres de Sa Majesté.¹⁰⁸⁴ »

Effectivement le sieur Cheron et sa femme sont bien en Provence et à Aix très exactement. La lettre du comte est notifiée début novembre à Cheron qui assure « *qu'il partirait deux jours après avec sa femme pour se rendre à Paris.*¹⁰⁸⁵ »

Durant la révolution, lorsque les deux théâtres de Marseille sont réunis en 1794 en vertu de l'arrêté du représentant Maignet, le comité d'administration des Théâtres se plaint de ce que « **chaque jour différents artistes des deux théâtres, sans avoir obtenu leur désistement, & au mépris d'un engagement librement consenti et synallagmatique, abandonnent leurs fonctions et quittent la ville de Marseille pour aller ailleurs exercer leurs talents.**

Profondément convaincu que cet abus, qu'il n'a pu prévoir ni empêcher, peut avoir les suites les plus fâcheuses pour les deux théâtres, vous invite à porter votre sollicitude sur l'administration confiée à ses soins, & menacée de désorganisation, si vous ne prenez

¹⁰⁸⁴ ADBR, C 2631, 26 octobre 1789.

¹⁰⁸⁵ ADBR, C 2631, 7 novembre 1789.

les mesures les plus promptes et les plus sûres pour en arrêter les effets.

Vous entez, citoyens, que la responsabilité du comité cesserait du moment où il se trouverait privé tout à coup des moyens de faire agir ensemble une administrations déjà très compliquée. (sic)

Il dépose dans votre sein sa juste inquiétude à cet égard, & espère que vous voudrez bien prendre les moyens les plus efficaces pour assurer à Marseille un spectacle journalier, & qui ne puisse compromettre la responsabilité du comité et celle des administrateurs.¹⁰⁸⁶ »

Comme les Théâtres réunis de Marseille étaient alors gérés pour et par la nation, les administrateurs devaient rendre compte de leur gestion. Pour éviter que ces « abandons de postes » ne lui soient imputés, le comité d'administration des Théâtres réunis avait alors préféré prendre les devants et se dégager de toutes responsabilités. Probablement que les artistes marseillais, las de jouer les instituteurs publics et de se soumettre artistiquement à un répertoire patriotique, ont utilisé la « désertion de poste » pour signifier leur résistance à la politique menée par les représentants du peuple dans les Bouches du Rhône.

Les manquements des artistes à leurs obligations contractuelles ne sont pas rares et Beaussier, directeur de l'Opéra de Marseille, dans une requête adressée au Parlement en 1781, nous en dresse un délicieux inventaire :

« La distribution des rôles qui prépare les représentations, les répertoires qui les fixe, & les répétitions qui en assurent le succès, éprouvent journellement des obstacles inconcevables...

Les répertoires ne peuvent être formés qu'avec les plus grandes difficultés, ou ne sont pas suivis pour les causes plus légères ; enfin les répétitions manquent par le retard ou le défaut des acteurs et actrices à s'y trouver (...)

Aussi, souvent encore, arrive-t-il qu'un acteur ou actrice, sous le plus léger prétexte, refuse de se charger du rôle attaché à son emploi ; quelquefois la pièce annoncée n'est pas jouée par leur négligence à savoir leur rôle, et le changement de pièce que l'on est forcé de faire n'est pas toujours le moindre des inconvénients qui en résulte.

L'orchestre se ressent également de ces abus ; les opéras, les pièces à spectacles

¹⁰⁸⁶ AMM, I¹ 550, 21 fructidor an II (7 septembre 1794)

manquent par la négligence des musiciens, des figurants & figurantes, à remplir leurs obligations & leurs emplois. (...)

Et d'autres causent un préjudice notable en emportant chez eux des effets du magasin après les représentations, pour les garder ou ne les y rétablir qu'entièrement gâtés.¹⁰⁸⁷ »

Ces départs soudains, ces fausses excuses de maladie, ces chantages à l'augmentation de salaire etc. toutes ces inexécutions d'obligations contenues dans les contrats des artistes font annuler ou reporter les représentations, causent la perte de recettes et le mécontentement du public ; bref, mettent l'entreprise des spectacles en péril.

Aussi, de plus en plus l'habitude sera prise de renouveler régulièrement les troupes : les contrats ne seront alors plus conclus pour une période longue de 4 ou 5 ans (sauf exception) mais d'année en année. L'année théâtrale se termine la veille des Rameaux pour recommencer le lendemain de Quasimodo. Les directeurs devant disposer d'une troupe complète pour le jour d'ouverture, il se crée une sorte de « marché des acteurs », qui se tient chaque année à Paris pendant la relâche des théâtres, en carême¹⁰⁸⁸.

Il est courant que les directeurs se déplacent eux-mêmes pour rechercher les futurs sujets qui constitueront leur troupe. Ces déplacements exigent du temps et il est difficile de concilier cela avec toutes les responsabilités qui pèsent déjà sur un entrepreneur de spectacles. Aussi, il pouvait arriver que le directeur ait recours à des correspondants déjà établis à Paris. Mais bien souvent, ces correspondants n'étaient pas dignes de confiance : ils détournaient à leur profit, l'argent envoyé par les directeurs et qui devait servir à l'engagement de nouveaux artistes¹⁰⁸⁹.

Ainsi, en 1767, les commissaires du Concert d'Aix avaient bien envoyé 174 livres à l'un de leurs correspondants, mais les sujets promis n'étaient jamais arrivés et le correspondant n'avait plus donné signe de vie.

Alors, la plupart du temps, les directeurs traitent par lettre avec leurs futurs pensionnaires. En effet, par leur vie errante, les entrepreneurs de spectacles se sont créé

¹⁰⁸⁷ AMM, GG 193, Aix 8 janvier 1781.

¹⁰⁸⁸ C'est Gösta Bergman qui a mis en relief l'existence de ces « marchés ». Voir BERGMAN, Gösta, « Les agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 », *RHT*, 1956, pp. 228-240.

¹⁰⁸⁹ Exemple cité par JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. I.), 1980, p. 258.

bon nombre de relations parmi les gens de théâtre, un peu partout en France et même à l'étranger. Ils peuvent donc s'adresser à d'autres directeurs pour avoir des renseignements sur certains sujets.

Etant donné ce renouvellement constant, il est nécessaire d'établir des règlements propres à chaque théâtre fixe. Ceux-ci vont concerner tous les artistes quel que soit le temps qu'ils passeront dans la troupe. Ainsi malgré les arrivées et les départs, la stabilité de l'institution et la permanence de l'entreprise seront assurées par l'application d'obligations et de sanctions communes à tout le personnel artistique.

Du simple fait de leur recrutement le comédien, l'acteur, le danseur adhèrent automatiquement au règlement qu'ils doivent respecter sous peine d'amendes voire de prison. La société artistique fonctionne alors sur la modèle de la société juridique : le citoyen lui aussi, du fait de son appartenance à une collectivité, adhère au « pacte social » (implicitement) et se retrouve automatiquement soumis à l'ordre juridique et aux lois de la société dans laquelle il vit.

Par ailleurs, ces règlements visent à obliger les artistes à respecter les engagements qu'ils ont pris. En effet, face à l'inexécution des obligations contractuelles par les artistes, les moyens du directeur sont très limités. Ainsi, lorsqu'un acteur n'est pas présent aux répétitions ni aux représentations, qu'il déserte, ou qu'il n'apprend pas ses rôles, l'entrepreneur n'a, à sa disposition, que le dépôt de plainte et la demande de dommages et intérêts. Mais la sanction, si elle est prononcée, n'intervient que longtemps après les faits dénoncés. Tout cela prend du temps et coûte de l'argent à l'entrepreneur qui doit faire face, dans l'urgence. Son souci est, avant tout, d'éviter certaines situations comme le fait d'apprendre le soir même de la représentation que le 1^{er} rôle refuse de jouer.

Les règlements, une fois approuvés, vont être appliqués à tous les artistes avec l'aide de la police. Les amendes et sanctions prévues ont un but dissuasif : il s'agit de faire cesser les comportements irresponsables qui causent de graves préjudices à l'entrepreneur de spectacles.

B. LES RÈGLEMENTS INTÉRIEURS

Les théâtres privilégiés de Paris et les théâtres de Provence (Marseille, Aix, Toulon) ont tous leurs règlements. Il ne faut pas confondre ces règlements internes qui s'appliquent au personnel artistique, avec les ordonnances de police qui concernent les spectateurs et dont les mesures visent à assurer le bon déroulement des spectacles.

Les règlements internes concernent directement et exclusivement les artistes : il s'agit d'une « liste » des droits mais surtout des obligations et des procédures qui doivent être observées et respectées par les membres de la troupe.

Ainsi, les règlements peuvent prévoir différentes catégories de mesures :

- La procédure à respecter pour recevoir de nouveaux sujets
- Les responsabilités et obligations propres à chaque catégorie d'artistes (maître de ballet, chanteurs, symphonistes etc.)
- Les montants des amendes en cas de retard ou d'absence aux répétitions et aux représentations, etc.
- La distribution des rôles
- Le montant des appointements
- Les règles à respecter en cas de départ définitif etc.

En cas de non-respect les sanctions peuvent aller d'une simple amende à la privation d'appointements voire même à des peines de prison lorsque les fautes commises sont particulièrement graves.

a. Les règlements intérieurs des Théâtres privilégiés de Paris : les exemples de la Comédie-Française et de l'Opéra de Paris.

Pour ce qui est de la Comédie-Française nous avons déjà vu qu'elle fonctionne sur un mode particulier ¹⁰⁹⁰: ce sont les Comédiens, toujours collectivement qui, à travers leurs

¹⁰⁹⁰ Voir chapitre 2 de la 1^{ère} Partie.

assemblées, leurs comités, leurs semainiers, décident des mises à la retraite, des pièces qui seront jouées, de la distribution des rôles pour les reprises de répertoire, etc.

Les règlements sont donc élaborés par les Comédiens eux-mêmes ainsi que l'indique l'intitulé du règlement intérieur de 1726 : « *Anciens reglemens faits par la troupe des Comédiens du Roy en 1697 approuvez et renouvellez par les acteurs et actrices qui composent la même troupe au 1^{er} avril 1726.* ¹⁰⁹¹ »

Ce règlement comprend ¹⁰⁹² : « *les Noms des acteurs et actrices et leurs parts dans la Société au 1^{er} avril 1726* » ; « **les Règles des acteurs** » ; « *les Anciennes règles de Messieurs les auteurs avec les comédiens du Roi, qui ont été exécutez ci-devant, et qui doivent l'être indispensablement à l'avenir pour leur bien commun, à moins qu'il ne soit fait entre eux, par écrit, quelques conditions particulières qui y dérogent* » ; et enfin un règlement pour les entrées.

Donc aucun gestionnaire étranger à la troupe ne décide de la manière dont va être administré le Théâtre-Français, tout se faisant collectivement et par délibération en assemblées. Mais bientôt, les gentilshommes de la Chambre vont contrôler les décisions prises par les comédiens en assemblées. Lagrave date cette intervention extérieure de fonctionnaires de la deuxième moitié du XVIII^e siècle ¹⁰⁹³. Mais en réalité dès 1712, les gentilshommes de la Chambre ¹⁰⁹⁴ interviennent dans l'administration de la Comédie-Française et notamment par le biais des règlements intérieurs ¹⁰⁹⁵.

Ainsi, ce règlement du 27 octobre 1712 dispose, entre autres, que :

« *Les comédiens qui savent actuellement les rôles à eux donnés en premier, en second ou en troisième seront tenus de les jouer ;*

Ce qui ne les savent pas les apprendront pour les jouer à partir du 1^{er} juillet 1713, à peine de privation de leurs parts, à Paris, et de leurs pensions de la Cour, jusqu'à ce qu'ils les sachent (...) Sa Majesté étant informée que les Comédiens jouent le moins

¹⁰⁹¹ Voir les archives de la Comédie-Française. A propos des divers règlements intérieurs du Théâtre-Français, voir BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, p. 107 et s.

¹⁰⁹² *Ibid.*

¹⁰⁹³ LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1972, p. 310.

¹⁰⁹⁴ Le règlement du 27 octobre 1712 est signé des ducs de Tresmes, d'Aumont, de la Rochebaron, de la Trémoille Prince de la Tarente et de Mortemart, premiers gentilshommes de la Chambre.

¹⁰⁹⁵ Voir BONNASSIES, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, *Op. cit.*, p. 133 et s.

possible de tragédies, ce qui est contraire à l'usage et au plaisir du public, ordre leur est donné de jouer alternativement une pièce sérieuse et une pièce comique, à peine de 300 livres d'amende payable par la Troupe en général, à moins que Nous n'en ordonnions autrement ;

Chaque comédien devra se trouver exactement aux répétitions, à peine d'un écu d'amende à chaque absence sans motif légitime (...)

Sa Majesté, ayant appris que, dans toute espèce d'assemblées, l'on emploie souvent le temps à se quereller et à se dire des choses piquantes et souvent outrageantes, défend d'y traiter d'autres affaires que celles qui ont motivé la convocation et de se servir d'autres termes que de ceux usités parmi les honnêtes gens, d'interrompre l'opinant ou l'opinante, à peine de 50 livres d'amende applicable aux pauvres, et de plus grande punition, le cas échéant ¹⁰⁹⁶»

Ce qui est particulièrement intéressant dans ce règlement applicable aux Comédiens-Français et élaboré par les gentilshommes de la Chambre, c'est qu'il est clairement indiqué comment sera assurée sa bonne exécution :

« Les Intendant des Menus tiendront la main à la rigoureuse observation des règlements ; informeront des contraventions, de tout ce qui se passera dans la Troupe, des contestations particulières, celui des Gentilshommes en année ; se rendront le plus souvent possible aux assemblées ; y feront notamment, payer les amendes encourues, lesquelles seront prises sur les parts échues ou à échoir des contrevenants. Comme ils ne peuvent entrer exactement dans tous les détails, les semainiers, chacun dans leur semaine, leur rendront compte de ce qui se passera dans la Troupe, à peine de 20 livres d'amende applicable aux pauvres de la paroisse. Les semainiers devront se trouver, pendant leurs semaines, aux assemblées, afin de rapporter aux Intendants ce qui s'y sera passé ¹⁰⁹⁷. »

La méthode utilisée est habile : elle consiste à faire surveiller les Comédiens de l'intérieur, par leurs semblables ¹⁰⁹⁸...

¹⁰⁹⁶ Voir Arch. Nat. O¹ 844 et BONNASSIES, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, *Op. cit.*, p. 135 et s.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.* Un autre règlement sera élaboré en 1719 par les gentilshommes. Il confirmera en grande partie le règlement de 1712. Sur les divers règlements de la Comédie-Française, voir Arch. Nat. O¹ 844 et BONNASSIES, *Op. cit.*

¹⁰⁹⁸ Rappelons que les semainiers sont ces membres de la Troupe à qui l'assemblée hebdomadaire des Comédiens délègue des responsabilités.

Les règlements ont donc un rôle de « discipline » des artistes du fait des sanctions et des amendes prévues.

Mais les règlements internes remplissent également une autre fonction : ils visent à éviter les conflits qui pourraient survenir, par la mise en place de procédures et de mesures préventives.

Parmi les difficultés qui peuvent surgir, la distribution des rôles peut causer de gros problèmes, en raison des rivalités qui existent entre artistes. Aussi, afin d'éviter de graves désordres, les règlements prévoient la procédure qui sera suivie concernant cette matière.

Ainsi, dans un règlement arrêté par les gentilshommes de la Chambre du roi, pour le Théâtre-Français, le 1^{er} juillet 1766, il était dit que, pour prévenir les cabales des acteurs et des actrices, et empêcher l'effet des protections pour la distribution des rôles, l'auteur devait remettre au Comité la distribution cachetée. Si la pièce était reçue, on faisait aussitôt la lecture de la distribution des rôles. Si la pièce n'était reçue qu'à correction, la distribution devait être renfermée par le semainier dans une armoire, et le semainier était tenu d'en répondre et de la représenter lors de la seconde lecture. On devait rendre la distribution à l'auteur sans l'ouvrir lorsque la pièce était refusée¹⁰⁹⁹.

À l'Opéra de Paris, la distribution des rôles suit une procédure différente :

Par exemple, l'article 14 §6 de l'arrêt du conseil d'État du 13 mars 1784, laisse les auteurs maîtres de distribuer les rôles à leur volonté, « *sans que les sujets auxquels ils les auront destinés puissent refuser ceux de leur genre, sur quelque prétexte que ce puisse être, sous les peines portées à l'article 13 du présent règlement.* ¹¹⁰⁰ »

Pour l'Opéra de Paris, les règlements sont fixés et arrêtés par arrêt du conseil :

l'Académie royale de musique étant un théâtre privilégié sous l'autorité du Roi, il n'est pas étonnant que les règlements concernant cette institution soient pris par arrêt de son conseil.

Le règlement ainsi adopté, vise à aider le directeur de l'Opéra dans la gestion et l'administration de son entreprise. C'est le but clairement exprimé par l'arrêt du conseil du 27 février 1778, *contenant règlement pour l'Académie royale de musique* :

¹⁰⁹⁹ LACAN, Adolphe, PAULMIER, Charles, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres* contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis à vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public, A. Durand, Paris, Tome II, 1853, p. 113.

¹¹⁰⁰ Arrêt du conseil contenant règlement pour l'Académie royale de musique, 13 mars 1784, ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Op. cit., t. XXVII, p. 393

*« L'intention de Sa Majesté étant qu'il (le directeur) ne trouve aucun obstacle à l'exercice de sa concession, et à l'exécution des mesures qu'il se propose de prendre pour le succès de ce spectacle, elle a cru convenable de faire à nouveau règlement qui, en confirmant les privilèges de l'académie de musique, en faisant revivre les anciens règlements relatifs à son administration, et en y ajoutant les nouvelles dispositions que les circonstances paroissent exiger, puisse tout à la fois faire connoître l'étendue des droits du sieur Devismes, comme concessionnaire et entrepreneur, **et rappeler aux différents sujets de l'Opéra les devoirs qu'ils ont à remplir, et les règles de la subordination dont ils ne doivent pas s'écarter.**¹¹⁰¹ »*

Par ailleurs, le règlement rappelle clairement que les artistes doivent respecter et appliquer strictement les instructions qu'ils reçoivent. Ainsi, l'article 4 du règlement de 1778 dispose que :

«Tous les ordres donnés par l'entrepreneur seront exécutés sur-le-champ, sans que, sous aucun prétexte, les sujets ou préposés de l'Opéra puissent se dispenser d'y obéir. Ceux qui ne s'y conformeront pas exactement, seront punis suivant l'urgence des cas, ainsi qu'il sera ordonné ci-après, ou renvoyés au jugement de l'entrepreneur, qui, dans des cas graves en rendra compte au secrétaire d'État ayant le département de Paris.¹¹⁰² »

Chaque nouveau règlement reprend généralement les dispositions des règlements précédents tout en adaptant les mesures aux besoins récents de l'institution.

C'est ce qui est rappelé, le 13 mars 1784, dans l'arrêt du conseil contenant règlement pour l'Académie royale de musique :

*« Sa Majesté (...) a jugé qu'il seroit convenable de réunir en une seule et même loi les dispositions de tous les anciens règlements, et d'y ajouter ce qu'exige l'administration actuelle de l'académie, de sorte que chacun des sujets, préposés et autres employés de ladite académie, **puissent connoître leurs devoirs et obligations, tant à l'égard du service public qu'à l'égard du service intérieur de l'académie.** À quoi voulant*

¹¹⁰¹ 27 février 1778, arrêt du conseil, contenant règlement pour l'Académie royale de musique. Voir, ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Op. cit., t. XXV, pp. 215-223

¹¹⁰² 27 février 1778, arrêt du conseil, contenant règlement pour l'Académie royale de musique. Voir, ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Op. cit., t. XXV, p. 216.

pourvoir : ouï le rapport, le roi étant en son conseil, a ordonné et ordonne ce qui suit...¹¹⁰³ »

Dans le règlement du 13 mars 1784, le roi rappelle que le fait d'être engagé à l'Opéra de Paris implique l'obligation automatique pour l'artiste, de respecter tous les règlements intérieurs de l'institution. Ainsi l'article 4, 2° dispose que :

« Aucun sujet ne devant être reçu l'Académie royale de musique qu'en contractant avec elle des engagements, le comité aura soin d'en faire signer d'uniformes à chacun des sujets qui sera reçu, avec soumission de se conformer en tout aux règlements de l'Académie royale de musique.¹¹⁰⁴ »

L'entrée à l'Académie royale de musique est soumise à des conditions strictes indiquées dans le règlement : Article 13, 6°

« Aucun acteurs ou actrices, danseurs, danseuses, ne pourront être reçus à l'opéra, conformément à l'article 18 du règlement de 1714, qu'après avoir fait preuve de leurs talents dans quelques représentations, et y avoir mérité les suffrages du public : de même, nul acteur ou actrice, ou sujets des chœurs, ne seront admis à l'opéra, qu'ils ne soient assez musiciens pour étudier seuls leurs rôles, ou les parties qui leur auront été confiées...¹¹⁰⁵ »

S'il est difficile d'entrer à l'Opéra de Paris, il est également ardu de le quitter : il n'est pas possible de partir de l'Académie royale de musique du jour au lendemain ; il est nécessaire de respecter préavis qui se révèle très long. Là encore c'est le règlement intérieur qui indique la procédure qui doit être suivies par les artistes à peine de sanctions : Article 13, 16°

« Ne pourront les sujets du chant et de la danse, et autres employés, conformément aux règlements de 1776 et 1778, se retirer ni demander leur congé absolu qu'en le sollicitant une année d'avance, à peine de punition, et seront contraints de servir pendant ladite année. »

¹¹⁰³ 13 mars 1784, arrêt du conseil, contenant règlement pour l'Académie royale de musique. Voir, ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Op. cit., t. XXVII, p. 370-397.

¹¹⁰⁴ 13 mars 1784, arrêt du conseil, contenant règlement pour l'Académie royale de musique. Voir, ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Op. cit., t. XXVII, p. 377.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 388.

Les règlements de l'Opéra de Paris¹¹⁰⁶ prévoient également des sanctions dans le cas où les artistes se laisseraient aller à faire des caprices... Apparemment, il n'y a pas que les artistes de province qui posent des problèmes concernant l'exécution des obligations contractuelles !

Le règlement du 13 mars 1784 est particulièrement prévoyant vis-à-vis des fausses excuses qui sont généralement invoquées par les artistes pour ne pas remplir leurs engagements. Trois dispositions ont particulièrement attiré notre attention car elles percent à jour les comportements des artistes :

« Art. 13, 14°

Sa Majesté veut et entend que les acteurs et actrices, danseurs et danseuses, chargés de rôles ou entrées en premier, non seulement n'exigent point, sous quelque prétexte que ce soit, d'autres habits que ceux qui leur sont destinés pour les rôles ou entrées ou ils sont employés, mais encore qu'aucun d'eux ne se mêle en aucune manière du genre de denim, et de faire rien changer aux habits qui leur sont donnés, sous prétexte même d'en faire les frais, à peine de perdre un mois d'appointements, et de plus forte punition en cas de récidive, le tout conformément l'article 14 du règlement de 1778.

Art. 13, 19°

Si quelque sujet avoit obtenu sa pension pour cause de maladie, il ne pourroit cependant la conserver s'il étoit prouvé que sa santé lui permit de reprendre le service (...)

Art. 13, 20°

Les sujets qui, étant encore en état de servir, quitteront par humeur, ou sous des prétextes frivoles, et ceux à qui une mauvaise conduite et des faits graves obligeront l'administration de donner congé, seront exclus de la pension de retraite, et perdront tous les avantages qui leur auront été accordés par l'arrêt du conseil du 3 janvier de la présente année, conformément aux articles 4 et 10 dudit arrêt. Ils perdront en outre toutes les pensions qu'ils auront pu obtenir de Sa Majesté sur quelque partie qu'elles puissent être assignées, et seront au même instant rayés des états de la musique et de la danse établis pour le service de Sa Majesté, conformément à l'article 26 de l'arrêt du

¹¹⁰⁶ On peut également consulter les Déclarations portant règlement pour les spectacles établis à la suite de la Cour datées du 18 août 1779 et 28 février 1782. Voir ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Op. cit., t. XXVI, pp. 153-155 et t. XXVII pp. 156-164.

*conseil du 30 mars 1776, et à l'article 23 de celui du 27 février 1778 ; Sa Majesté, en accordant des grâces aux talents, ayant en vue principalement d'exciter leur émulation pour le service public.*¹¹⁰⁷ »

Pour ceux qui seraient tentés de se plaindre du rôle qui leur a été confié, ou qui n'auraient pas envie d'assurer les répétitions, le règlement pour l'Académie royale de musique du 28 mars 1789 prévoit, en son article 17 :

*« Aucun des acteurs ou actrices, soit en premier, soit en remplacement, ne pourra refuser le rôle qui lui sera remis pour la répétition d'un ouvrage, à peine de 100 livres d'amende, et ne pourra se dispenser de répéter pour le jour indiqué sous les mêmes peines ; et lesdits remplacements se tiendront également prêts pour répéter dans le cas où le directeur général jugeroit à propos de dispenser un acteur en chef de répéter, soit pour cause de maladie, soit pour le bien du services, à peine de 100 livres d'amende.*¹¹⁰⁸ »

En cas de faits graves, ou de départ sans motif réel c'est une sanction sans appel qui est appliquée, la plus radicale et la plus définitive de toutes. Elle est énoncée à l'art. 13, 21° du règlement du 13 mars 1784¹¹⁰⁹ :

« Tout sujet qui, volontairement et sans cause légitime, auroit quitté, ou qui, pour des faits graves, se seroit mis dans le cas d'être renvoyé, ne pourra jamais y rentrer, sous quelque prétexte que ce puisse être. »

Enfin le règlement du 28 mars 1789 nous apporte une précision importante sur la manière dont les artistes étaient informés des dispositions contenues dans les règlements :

« Art. 18

Sa Majesté confirme au surplus, par le présent arrêt, tous ceux précédemment rendus pour la police et les règlements de l'Académie royale de musique, et notamment ceux des 3 janvier et 13 mars 1784, dont il sera fait lecture, ainsi que du présent, à la rentrée prochaine du théâtre, tant dans une assemblée générale de tous les sujets du chant et de la danse qu'à tous les acteurs et actrices des chœurs et symphonistes de l'orchestre, en

¹¹⁰⁷ 13 mars 1784, arrêt du conseil, contenant règlement pour l'Académie royale de musique. Voir, ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Op. cit., t. XXVII, p. 390 et s.

¹¹⁰⁸ 28 mars 1789, arrêt du conseil, portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique. Voir, ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Op. cit., t. XXVIII, pp. 652-657.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

*présence du directeur général de l'Académie royale de musique, afin que personne n'en ignore.*¹¹¹⁰»

A l'Opéra de Marseille aussi il existe des règlements internes. Et nous allons voir que les règlements des théâtres de Provence sont très proches de ceux des théâtres privilégiés de Paris.

Ils sont surtout révélateurs des relations qui peuvent exister entre le directeur et les artistes.

b. Les règlements intérieurs des Théâtres en Provence

Nous étudierons ici plus particulièrement les règlements intérieurs applicables aux spectacles de Marseille, car c'est sur leur modèle qu'ont été élaborés les règlements des autres Théâtres de Provence comme Aix ou Toulon. En effet, si la cité phocéenne s'inspire de ce qui se fait dans la capitale pour établir ses propres règlements internes, la ville marseillaise va servir à son tour d'étalon pour les autres spectacles de la région.

A Marseille on peut noter l'existence de règlements intérieurs dès 1731.

A cette époque, en effet, la Delle Chateaufort, directrice de l'Opéra, demande aux échevins, leur approbation pour l'adoption d'un règlement applicable à l'Académie royale de musique de Marseille : elle souhaite que différentes mesures internes puissent être prises afin d'assurer la discipline des artistes et le bon déroulement des spectacles. Les échevins, après avis favorable du procureur du roi, délibèrent à l'hôtel de ville, en chambre de police et autorisent le règlement proposé.

Il est intéressant de constater que ce règlement de 1731 pour l'Opéra de Marseille se base sur les règlements applicables à l'Académie royale de musique de Paris. Ainsi : *« La Delle Châteaufort, entrepreneuse et directrice de l'opéra de cette ville aux fins que pour **maintenir le bon ordre dans ledit opéra et éviter tous les inconvénients qui peuvent empêcher que les représentations en soient données avec toute la justesse qu'il faut pour l'agrément et la satisfaction du public et lui soit octroyé et permis d'y faire observer par les sujets dudit opéra, la discipline observée dans les meilleurs opéras et qui, seule, peut maintenir celui de cette ville, consistant principalement en ce qui est contenu aux articles joints (...) et après avoir ouï sur ce, le procureur du Roy, et tout***

¹¹¹⁰ *Ibid.*

considéré, Nous échevins... avons ordonné ce qui s'ensuit pour être gardé et exécuté selon forme et teneur sous les peines y contenues.¹¹¹¹ »

Outre la volonté de donner des spectacles de qualité au public afin de le satisfaire et de le fidéliser, la finalité première de ce règlement est donc clairement indiquée : il s'agit de mettre en place les mesures qui permettront d'éviter tout ce qui pourrait contrarier ou empêcher le bon déroulement des représentations. Ces grains de sable qui viennent enrayer la bonne marche de l'entreprise de spectacles sont souvent (pour ne pas dire toujours...) le fait des artistes. En effet, par la légèreté et l'inconséquence de leurs comportements les membres de l'Opéra mettent leur entreprise en péril : les absences répétées, le manque de rigueur dans l'apprentissage des rôles, les départs soudains, les annulations de représentations sur les caprices d'un premier rôle etc. Tout cela fait que la qualité des spectacles s'en ressent, un public mécontent qui déserte l'Opéra et donc une chute conséquente des recettes. Cela entraîne alors un énorme manque à gagner, auquel s'ajoutent tous les frais qui ont été engagés et qui sont définitivement perdus. L'entreprise de spectacles repose sur un équilibre fragile et il suffit de peu pour que la faillite arrive et que les artistes se retrouvent congédiés.

Pour prévenir une telle situation, les articles du règlement interne de 1731 prévoient de sanctionner tous les comportements nuisibles à la bonne marche de l'Opéra de Marseille. Deux types de sanctions sont prévus : des amendes pour les actes les moins conséquents et des peines de prisons pour les faits les plus graves.

Ainsi, les retards sur les horaires fixés pour les répétitions et représentations, les cas d'absence à ces mêmes répétitions et représentations, le fait d'abîmer des costumes ou d'emporter chez soi les perruques, gants, souliers et autres effets de l'opéra entraîne le paiement de dommages.

D'après le règlement de 1731, la peine de prison peut être encourue dans trois cas :

- *Article 6 : Ceux qui, dans leur loge, derrière le théâtre, dans les coulisses ou autres endroits de l'opéra diront des ordures, paroles sales, & ceux qui s'y querelleront, s'y battront ou commettront autres violences et excès nous seront dénoncés pour être punis suivants les circonstances du fait & l'exigence du cas ; et à cet effet arrêtés et emprisonnés. »*

¹¹¹¹ AMM, FF 183, f° 60, Marseille 3 avril 1731.

- *Article 7 : Aucun sujet de l'opéra ne pourra quitter avant le 1^{er} jour du carême ; à moins de qu'il n'ait convenu de pacte express de pouvoir quitter plutôt ; à peine de prison et de tous dommages et intérêts*
- *Article 8 : Tout sujet de l'opéra qui débauchera d'autres sujets dudit opéra pour les faire aller ailleurs avant le 1^{er} jour du carême sera puni de prison & tenu de tous les dommages & intérêts qu'il aura causés.¹¹¹² »*

Nul n'est censé ignorer le règlement intérieur de l'Opéra. Aussi pour que tous les artistes soient informés de leurs devoirs, les échevins de Marseille déclarent :
« Permettons à la Directrice de l'opéra de faire imprimer & afficher notre présente ordonnance entre les endroits dudit opéra que besoin sera, afin qu'aucun desdits sujets n'en puisse prétendre cause d'ignorance.¹¹¹³ »

Les échevins, en tant que lieutenants généraux de police, prennent donc une part importante dans l'application des mesures adoptées : ils vont seconder la directrice de l'Opéra dans le respect du règlement.

Le besoin du concours de la police pour faire régner l'ordre dans la troupe et assurer le bon fonctionnement de l'entreprise est souvent exprimé par les directeurs. Il peut même arriver que les lieutenants généraux de police se « substituent », en quelque sorte, au directeur, lorsque celui-ci n'est plus à même d'assurer la discipline au sein de son spectacle.

Ainsi, dans sa requête du 22 février 1759 concernant le règlement interne des pensionnaires de l'Opéra de Marseille, le directeur, François Hébrard demande l'aide des autorités en ces termes :

*«Supplie... François Hébrard, directeur de l'Académie Royale de Musique actuellement à Marseille. Remontre que dans l'objet d'amuser avec satisfaction le public de Marseille, il avait fait les plus grands efforts pour former son Académie. Le suppliant n'a cessé de travailler pour aller à cet objet. **Il a cependant eu le désagrément, dans quelques occasions, de n'être pas secondé.***

Le suppliant, actuellement malade & ne pouvant veiller au bon d'ordre qui doit régner dans son Académie, craint le mécontentement du public. Pour prévenir cet inconvénient, il a besoin de votre autorité & de votre justice sur divers points qui

¹¹¹² AMM, FF 183, f° 60, Marseille 3 avril 1731.

¹¹¹³ AMM, FF 183, f° 60, Marseille 3 avril 1731.

intéressent l'ordre qui doit régner dans l'Académie, & encore pour mettre en règle ses pensionnaires avec ceux qui leur ont fait crédit, et en conséquence il désirerait qu'il fût statué sur les points ci-après ¹¹¹⁴»

Dans la requête présentée au Parlement en 1781, pour l'adoption d'un nouveau règlement interne, le directeur de l'Opéra¹¹¹⁵, demande une fois de plus le concours des autorités publiques pour supprimer l'anarchie et le désordre qui règnent au sein du personnel artistique.

En effet, le régisseur mis en place pour contrôler les comportements préjudiciables des artistes semble ne pas avoir beaucoup d'autorité :

« À Marseille, le théâtre manque absolument d'un règlement nécessaire pour cet objet. Les suppliants n'ont pu y suppléer en établissant un régisseur préposé à la Direction des Spectacles, soit parce que ses ordres, n'ayant point la sanction de l'autorité, ne peuvent corriger les abus, soit parce que les détails de l'administration sont trop répétés pour pouvoir les prévenir.

Aussi à Marseille plus qu'ailleurs, les spectacles se ressentent-ils de cette espèce d'anarchie dans la police intérieure ; la volonté de chacun des acteurs et actrices devient plus souvent la règle et la mesure de ses obligations que le service du public & le bien de l'entreprise dirigé vers cet objet intéressant. (...)

Les suppliants viennent s'adresser à la cour pour la supplier de donner la sanction de son autorité aux diverses dispositions qu'ils ont rédigées en forme de règlement. La cour verra que ces dispositions portent principalement sur l'ordre des répétitions, des répertoires, sur celui des représentations & de la distribution des rôles ; et que les obligations auxquels tous les sujets engagés dans la troupe seront soumis, tendent

¹¹¹⁴ AMM, FF 311, f° 161 v°, 22 février 1759.

Lorsque le directeur est absent ou qu'il est dans l'incapacité d'administrer son Théâtre, il peut arriver que les maire et échevins rendent une ordonnance permettant aux artistes d'assurer eux-mêmes la gestion de l'entreprise de spectacles (sur le modèle de la Comédie-Française). Ainsi en est-il de l'ordonnance rendue le 14 octobre 1768 par « Messieurs les Maire, échevins et assesseur de Marseille » :

« Sur les représentations qui nous ont été faites par le plus grand nombre des acteurs & actrices de la troupe de comédie, qu'attendu l'absence de Duplessis leur directeur, l'administration se trouve dans un dérangement total, & qu'il conviendrait d'y pourvoir provisoirement jusqu'à l'arrivée dudit Duplessis, sans préjudice des droits qui peuvent leur competer contre leur Directeur ;

Où lesdits acteurs & actrices en présence du procureur du Roy, lequel où en ses conclusions verbales, avons ordonné & ordonnons ce qui suit. (...)

2. Qu'il sera nommé chaque semaine un des acteurs pour ce semainier, qui sera chargé du détail du spectacle pour la discipline des acteurs & actrices ; et ledit semainier aura la 3e clef de la caisse & sera reconnu par la troupe comme directeur du spectacle pendant la semaine. » Voir AMM, FF 184 Marseille 14 octobre 1768, voir aussi AMM FF 189, f° 311.

¹¹¹⁵ A cette époque c'est Beaussier qui dirige l'Opéra avec les actionnaires de l'entreprise des spectacles de Marseille.

toutes vers l'intérêt public, & par conséquent au bien de l'entreprise qui y est inséparablement lié.

Mais, pour que ces obligations soient remplies avec exactitude les suppliants ont cru qu'il fallait attacher des peines pécuniaires à leur inobservance ; ces peines sont proportionnelles à la nature des abus prévus & au préjudice que peuvent en souffrir & le public & l'entreprise. ¹¹¹⁶»

Nous voyons donc que différents règlements intérieurs sont venus compléter celui de 1731 dans le but de maintenir l'ordre au sein de la troupe, mais aussi afin d'adapter les mesures aux besoins nouveaux.

Le règlement intérieur de 1752 est particulièrement intéressant parce que les documents d'archive relatifs à son adoption, donnent des indications sur la procédure à suivre. Ces informations sont complétées par la requête relative à l'adoption du règlement de 1781. En consultant ces différents documents, il apparaît que le projet de règlement est, en général, rédigé par le directeur puis soumis pour avis.

Dans le cas du règlement de 1752, l'avis favorable est émis conjointement par le premier président du Parlement et le procureur général.

Ainsi, dans une lettre du 12 mai 1752 concernant l'adoption d'un nouveau règlement intérieur pour l'Opéra, La Tour, intendant et premier président, écrit :

« J'ai examiné avec M. le Procureur général le projet de règlement pour les spectacles que je vous renvoie. Tous les articles nous en ont parus sages et nécessaires pour y maintenir le bon ordre & la tranquillité. Aussi vous ne pouvez mieux faire que d'en demander l'homologation. ¹¹¹⁷»

Ces premières informations concernant la procédure suivie, sont complétées grâce à d'autres documents d'archives qui ont gardé trace des incidents rencontrés lors de l'adoption d'un nouveau projet de règlement pour l'Opéra en 1781.

Ainsi, lorsqu'en janvier 1781, Beaussier, directeur, souhaite adopter de nouvelles mesures vis-à-vis des artistes de l'Opéra, il s'adresse en premier lieu aux échevins. Mais la réponse suivante lui est faite :

« Dès qu'il s'agit d'un règlement général concernant la police des spectacles, & fait principalement pour déterminer les obligations des acteurs engagés dans la troupe,

¹¹¹⁶ AMM, GG 193, Aix 8 janvier 1781, requête au Parlement par MM. Beaussier et les actionnaires dans l'entreprise de spectacles : ils proposent un règlement pour l'administration et la police des Théâtres.

¹¹¹⁷ AMM, GG 191, Aix, 12 mai 1752.

c'était au Parlement & non aux Lieutenants généraux de police que les suppliants auraient dû s'adresser, & qu'en conséquence ils doivent laisser de côté les démarches qu'ils avaient faites auprès des Échevins de Marseille, & venir solliciter ce règlement à la grand Chambre (...) C'est pour s'y conformer que les suppliants viennent s'adresser à la cour pour la supplier de donner la sanction de son autorité aux diverses dispositions qu'ils ont rédigées en forme de règlement.¹¹¹⁸ »

Une fois le projet de règlement soumis à l'examen du Parlement, il peut arriver que la Cour demande l'avis des échevins sur le projet et sur les éventuelles modifications à faire.

Dans le cas, où les lieutenants généraux de police auraient des observations à communiquer, ils doivent :

- indiquer au bas du projet de règlement les remarques qu'ils ont à faire, puis
- renvoyer au Parlement le projet de règlement avec les observations faites ainsi que toutes les pièces utiles pour appuyer leurs réflexions.
- enfin, le directeur doit être tenu au courant des remarques faites, à moins que les observations, par leur nature n'aient pas intérêt à être rendue publique. A partir de là, le directeur peut, à son tour émettre des observations contraires. C'est au Parlement qu'il reviendra de trancher.

Si jamais les échevins s'avisent d'agir autrement, cela ne sera pas pris en compte par la Cour car la procédure n'aura pas été respectée. C'est ce qui est rappelé par Le Blanc de Castillon, procureur général, à propos d'un règlement présenté par le directeur de l'Opéra en 1781.

Dans une lettre du 1^{er} février 1781, le procureur général explique aux échevins quelle doit être la forme prise dans les réponses faites aux projets de règlements proposés par les directeurs de spectacles :

« La réponse que vous avez faite sur la signification de la requête de l'entrepreneur des spectacles n'est point conforme aux règles & à l'usage.

Ces sortes de réponse ou d'avis demandés aux Lieutenants généraux de police sur la requête d'une partie, doivent être faites à la cour directement & mises au pied de la requête avec les pièces qui peuvent appuyer leurs observations.

¹¹¹⁸ AMM, GG 193, Aix, 8 janvier 1781.

On ne les cache point à la partie qui a intérêt à les connaître, ce qui n'empêche pas que les Lieutenants généraux de police ne puissent faire passer par mon ministère telle observation qui par sa nature ne devrait pas être rendue publique, mais ils doivent donner sur la requête même toute l'instruction nécessaire pour éclairer le tribunal qui y apporte toujours toute l'attention due à ce qui vient de leur part, & qui souvent même ordonne une nouvelle communication des observations contraires de la partie.

C'est ainsi qu'à pensé la Grand Chambre à qui j'ai rendu compte de votre lettre ; et d'après la réponse que vous ferez à ce qu'elle m'a chargé de vous marquer, je retiens la requête dont la dernière feuille pourra être changée & supprimée entre mes mains pour faire jour à une autre réponse conçue dans le style accoutumé.¹¹¹⁹ »

Une fois que les échevins ont donné leur avis, rien n'empêche alors, le directeur d'émettre, à son tour, des observations contraires. Bien souvent elles sont même demandées par le Parlement. Lorsque les échevins et le directeur émettent des avis divergents, c'est alors à la cour que revient la décision finale. Mais en général elle s'appuie largement sur l'avis des échevins, ainsi que l'indique une autre lettre du procureur général datée du 8 février 1781 :

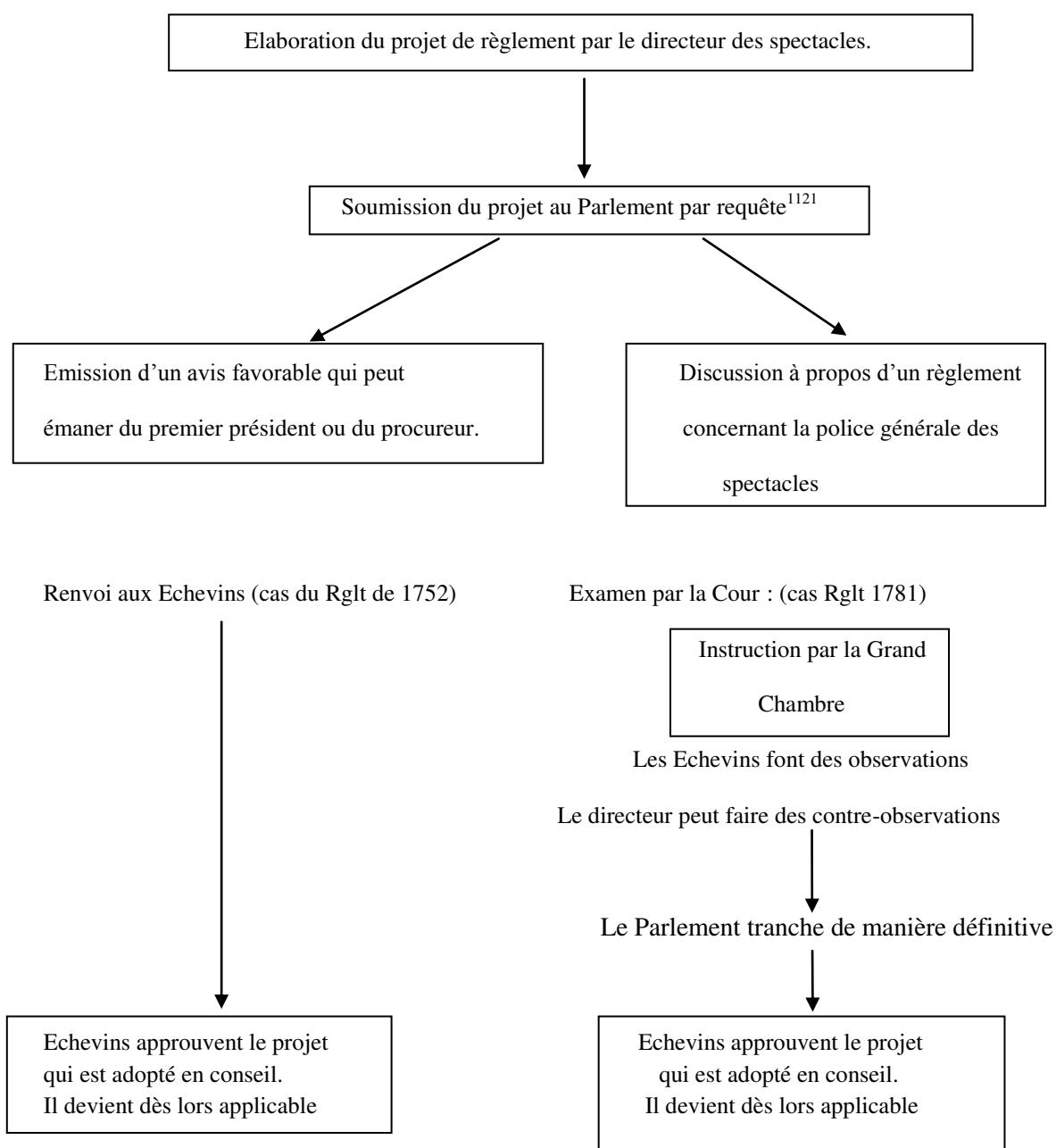
« Le décret de soit montré sur la requête de l'entrepreneur des spectacles est rétabli, la requête vous sera remise & vous ferez bien, dans votre réponse, qui est en même temps un avis, de n'omettre aucune des réflexions qui peuvent éclairer la religion de la Grand Chambre, soit sur les inconvénients que vous présentent les articles du projet proposé, soit sur les avantages des dispositions qu'on peut lui substituer & même d'un projet entier que vous mettrez sous les yeux de la cour tel que vous me l'avez envoyé. Voilà le vrai moyen d'éclaircir l'affaire. Il pourra, à la vérité, arriver que l'entrepreneur discute de tout, mais outre que ses observations pourront vous revenir si on le juge nécessaire & que les vôtres seront pesées dans la balance avec l'attention et la confiance que vous êtes en droit d'attendre, le Parlement sera par là mis à portée de prononcer avec assez de connaissance de cause pour ne laisser aucun jour aux plaintes, aux oppositions et aux demandes en explication qui pourraient survenir si l'instruction était moins complète.¹¹²⁰ »

¹¹¹⁹ AMM, GG 191, Aix 1^{er} février 1781.

¹¹²⁰ AMM, GG 191, Aix 8 février 1781.

Nous avons donc tenté de déduire, à partir des documents d'archive qui étaient à notre disposition, quelle était la procédure suivie pour l'adoption des règlements intérieurs des théâtres en Provence. A notre connaissance, personne n'a encore traité de cette question à ce jour. Et aucune théorie générale ou spécifique n'a été proposée pour expliquer les différentes étapes allant de l'élaboration à l'homologation des règlements applicables aux artistes en province.

En ce qui concerne les règlements adoptés pour les spectacles de Marseille, nous proposons de résumer ainsi la procédure suivie sous l'Ancien régime : (Voir schéma)



¹¹²¹ Lorsque le projet de règlement est présenté en premier lieu aux échevins, il peut arriver :

- soit que les échevins transmettent le projet de règlement au Parlement,
- soit qu'ils se déclarent incompétents et demandent au directeur d'adresser lui-même directement une requête au Parlement.

Dans le cas du règlement interne pour les spectacles de 1781, on voit que c'est la Grand Chambre elle-même qui examine le projet. Quand on sait que cette chambre à la préséance sur toutes les autres chambres du parlement, cela prouve tout l'intérêt et tout le soin qui était apporté à la question des spectacles notamment concernant leur gestion et leur administration interne.

Il ne fait aucun doute que pendant la Révolution cette procédure sera amenée à changer puisque le décret du 3 janvier 1791 sur la liberté des théâtres prévoit en son article 6 que :

« Les entrepreneurs ou les membres des différents théâtres (...) ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et règlements de police, règlements sur lesquels le comité de Constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement les anciens règlements seront exécutés. ¹¹²² »

En outre, un décret de la Convention nationale du 14 août 1793 *« décrète que les conseils des communes sont autorisés à diriger les spectacles ¹¹²³ »*

A ce titre, l'exemple du règlement intérieur élaboré pour les deux Théâtres Réunis de Marseille pendant la période de la Terreur est intéressant à consulter, c'est pourquoi nous le reproduisons, *in extenso*, en annexe.

Les documents d'archives concernant les règlements intérieurs de 1752 et 1781 nous ont donc permis de reconstituer la procédure suivie pour l'élaboration et l'adoption règlements internes sous l'Ancien régime.

Par ailleurs, le soin apporté à leur rédaction et les discussions contradictoires devant le Parlement ont permis d'aboutir à des règlements qui vont même servir de modèles aux autres Théâtres de Provence. Ainsi Aix va aussi se doter de règlements intérieurs. Dans la ville du Parlement, comme à Marseille, les acteurs n'apprennent pas leurs rôles, arrivent en retard, se dispensent de répétition etc. Il arrive même que, le jour de la représentation, ils ratent leur entrée ! Il est donc nécessaire d'y remédier. Alors par arrêt

¹¹²² MAVIDAL et LAURENT (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit.*, t. XXII, p. 214.

¹¹²³ AMM, M 117, article 1, 14 août 1793.

du 30 décembre 1786, les tarifs des amendes prélevées sur les appointements des pensionnaires sont ainsi fixés¹¹²⁴ :

- pour avoir manqué de se trouver à la répétition ou refusé de répéter6 livres
- pour chaque quart d'heure de retard à la répétition, 30 sous 1liv. 10 sols
- pour avoir manqué à l'exécution ou représentation12 livres
- pour s'être absenté de la ville sans congé12 livres
- pour les musiciens qui manqueront l'ouverture ou de jouer dans les entractes entre les pièces, 30 sous 1 liv. 10 sols
- pour ceux qui n'exécuteront pas leur partie dans la répétition où exécution... 6 livres

Pour fixer le montant des amendes, il est plus que probable que les aixois se soient référés à un règlement très détaillé en 20 articles, adopté à Marseille un an auparavant¹¹²⁵. En effet les tarifs des deux villes sont à peu près identiques.

Les règlements peuvent aussi être un indicateur de l'état des relations existant entre le directeur et ses artistes. Ainsi en est-il des *Observations sommaires présentées au public, par les pensionnaires du théâtre de Lyon, sur un règlement relatif aux Spectacles, du 19 janvier 1790*¹¹²⁶. Les artistes entendent dénoncer des mesures injustes prises à leur encontre. Il ne fait aucun doute qu'entre le directeur et sa troupe, les relations sont tendues. Ils vont même jusqu'à accuser leur directeur, le sieur Fages, de « diffamation » !

¹¹²⁴ AMA FF 95 f° 209, 30 décembre 1786. Voir également JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. l.), 1980, pp. 175-176.

¹¹²⁵ AMA, GG 510.

¹¹²⁶ CLERGET-DARBOVILLE, *Observations sommaires présentées au public par les pensionnaires du théâtre de Lyon sur un règlement relatif aux spectacles du 19 janvier 1790*, (S.n), (S.l), 1790, collection les archives de la Révolution française, reproduction Micro Graphix 1993, 7 p.

Les artistes exposent notamment que :

« L'esprit de ce règlement, l'étrange préambule ou le sieur Fages s'est mis lui-même en scène, tout est conforme à la conduite de ce directeur, à ses propos publics & confidentiels : les moyens les plus odieux ne lui coûtent rien dès qu'il s'agit de pallier ses torts, de dénigrer ses pensionnaires, & de détourner sur eux le juste mécontentement du public (...) »

La publication de son règlement est une diffamation d'un genre d'autant plus atroce, que n'y dénommant personne il laisse le soupçon errer sur tous ; qu'il quitte donc cette marche oblique, s'il a des torts à reprocher à quelques sujets, on le somme, on le presse, au nom de la justice & de l'honneur de les dénoncer, de les nommer publiquement, afin qu'on punisse le pensionnaire qui aura manqué à son devoir, où le directeur qui aura calomnié !¹¹²⁷ »

Dans leurs observations, les artistes assurent qu'ils ont parfaitement rempli leurs obligations contractuelles et même qu'ils sont allés au-delà de ce que l'on peut exiger ordinairement. Ils indiquent qu'ils ne se sont pas ménagés physiquement pour assurer leur emploi ce qui a eu pour conséquence que certains artistes sont aujourd'hui dans l'incapacité d'assurer leurs rôles. Et pour prouver leur bonne foi, ils joignent des certificats médicaux à leurs observations.

« Depuis l'ouverture, le sieur Darboville a joué cent fois, & presque toujours dans des rôles très pénibles, les dédains du sieur Fages, & une inflammation de poitrine dont il n'est pas encore rétabli, ont été sa récompense. ¹¹²⁸ »

Le certificat de Blanchard, « professeur royal aux écoles de chirurgie de Lyon atteste que : *« la maladie inflammatoire de poitrine avec oppression, qu'a essuyé M. Darboville pensionnaire du spectacle, n'a été occasionnée que par un travail forcé ; que la raucité de sa voix nous a paru être l'effet d'un érailement dans les fibres de la glotte, qui l'ont empêché de pouvoir satisfaire aux devoirs de son état, sans s'exposer à de plus grands risques. ¹¹²⁹ »*

¹¹²⁷ *Ibid*, pp. 1-2

¹¹²⁸ *Ibid*, p. 2

¹¹²⁹ *Ibid*, p. 7

S'agit-il d'un certificat de complaisance ou l'artiste est-il réellement en surmenage à cause des exigences du directeur ? C'est que Darboville n'est pas le seul à être en arrêt...

La dame Favier, est dans le même cas puisqu'après avoir dansé quatre-vingt-neuf fois « *cette dernière ayant par pur zèle voulu remplir un double emploi dans les ballets d'Œdipe à Colonne, s'est fait au pied droit une foulure grave, dont elle attend la guérison avec impatience.* ¹¹³⁰ »

Les artistes du Théâtre de Lyon reprochent à leur employeur de favoriser certains membres de la troupe tandis qu'il exerce un « harcèlement moral » sur d'autres : « *Il faut le dire, le sieur Fages est égaré par des prédilections, dont les causes sont tout à fait étrangères aux talents de la scène. De là, il est facilement devenu (...) envieux pour ceux à qui il accorde des préférences marquées (...), il a mis un art merveilleux à décourager, à humilier, à ne rien assortir, à rebuter les sous-ordres par des retranchements d'une parcimonie jusqu'alors inconnue, a fatiguer les autres par des contrariétés sans motifs & un oubli de tous les procédés, ses intentions en ce genre ont été parfaitement secondées par sa profonde inexpérience dans l'exercice des places qu'il occupe, & par sa présomption exigeante, bien faite pour désoler & éloigner à jamais tous les comédiens, amis de leur art & de leurs devoirs.* ¹¹³¹ »

Les artistes reprochent enfin au directeur, l'injustice et l'arbitraire de certaines des mesures contenues dans le règlement intérieur :

Ainsi en est-il de l'article II qui prévoit que « *chaque sujet tenant un premier emploi dans la comédie, opéra ou ballet, sera tenu de jouer cinq fois par semaine, si le directeur l'exige.* » Mais les artistes font observer que « *le sieur Fages, n'a pas fait attention que pour exécuter cet article, il lui faudrait au lieu d'hommes des automates de fer, & donner spectacle deux fois par jour.* »

De même à propos des articles IV et V et VI concernant les cas de maladie ou d'indisposition. Ainsi il est prévu que « *tout appointment demeure dès ce jour supprimé pendant tout le temps qu'un sujet refusera de jouer pour cause d'indisposition, & s'il établit devant les officiers municipaux, contradictoirement avec*

¹¹³⁰ *Ibid*, p. 3

¹¹³¹ *Ibid*, p. 3

le directeur, que sa maladie est réelle, il lui sera seulement accordé une indemnité proportionnée aux circonstances. ¹¹³²»

Les artistes font alors remarquer, non sans humour, que « *l'acteur estropié, ou travaillé par la fièvre & les fluxions, se traînera devant les officiers municipaux pour y plaider qu'il est malade, contradictoirement avec un directeur toujours intéressé à dire qu'il se porte bien ; il faudra même que sans jamais se tromper, il devine sa maladie dès la veille : on sent combien toute cette farce est cruelle, indécente & impraticable !* ¹¹³³»

Finalement ce n'est pas la procédure d'adoption du règlement qui est problématique mais c'est bien l'élaboration de son contenu : cela demande un savant dosage entre la considération qui doit nécessairement être portée aux artistes, et les obligations contractuelles qu'ils doivent assurer et que le directeur est en droit d'exiger d'eux.

Entre les artistes inconséquents qui causent de graves préjudices à leur directeur et les entrepreneurs qui usent voire « abusent » des talents de leurs sujets au point des les « dégoûter » de leur art, peut-on trouver un juste équilibre dans tout cela ?

Mais si les relations entre les auteurs et les directeurs sont difficiles, les liens qui existent entre les auteurs et les artistes sont tout aussi fragiles.

Comme l'explique Victor Fournel dans son ouvrage, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes*¹¹³⁴, « *les auteurs dramatiques vivent du théâtre, les acteurs vivent des auteurs dramatiques : il semble donc que l'union la plus étroite eût toujours dû rapprocher ces membres de la même famille et pourtant l'histoire de leur rapport n'est guère que l'histoire de leur démêlés.* ¹¹³⁵»

Les lois révolutionnaires sur le droit d'auteur confirmeront cette analyse et mettront au jour les relations difficiles entre acteurs et auteurs.

¹¹³² *Ibid*, p. 4

¹¹³³ *Ibid*, p. 5.

¹¹³⁴ FOURNEL, Victor, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, nouvelle édition revue corrigée et très augmentée, Garnier Frères, Paris, 1878

¹¹³⁵ *Ibid*, p. 305

CHAPITRE 2

LES AUTEURS DRAMATIQUES :

DU PRIVILEGE DE REPERTOIRE A SON

ABOLITION

Au tout début de l'art dramatique, la composition d'une pièce n'avait que peu d'importance car c'est la représentation qui la faisait exister :

« Au Moyen Âge, les auteurs de mystère ou sotties travaillaient “gratis” ou pour le plus mince salaire, ou faisaient eux-mêmes partie des acteurs. L'auteur dramatique le plus fécond du commencement du XVIIe siècle, Hardy, est indiqué par plusieurs écrivains comme ayant le premier tiré un produit de ses pièces ; mais ce produit était bien mince¹¹³⁶ (...)

A dater de Corneille, les comédiens commencèrent à payer un peu plus cher les ouvrages de théâtre, néanmoins c'était toujours un prix fixe débattu entre l'auteur et les acteurs, prix très minime encore et qui n'empêchait pas le grand Corneille de mourir de faim ou à peu près et d'être obligé de recourir à l'affligeante industrie des dédicaces au plus offrant¹¹³⁷. Quinault fut, à ce qu'il paraît, le premier auteur dramatique dont la pièce fut achetée par les comédiens en 1653, non plus à prix fixe, mais avec le droit de toucher le neuvième de la recette qu'elle produirait. Cette convention, acceptée par Quinault, fut bientôt généralement adoptée pour tous les autres auteurs, et sanctionnée en 1697 par un règlement de l'autorité royale.¹¹³⁸ »

¹¹³⁶ Selon Louis de Loménie, les productions tragiques au comiques de Hardy se payaient trois écus la pièce : « ce n'est pas bien cher, mais il faut dire aussi qu'elle ne valait guère mieux. » Voir LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris, 1856, t. II, p. 7.

¹¹³⁷ C'est ainsi que pour 1000 pistoles, un agioteur de l'époque, le « traitant » Montauron, acheta l'honneur de se voir comparé à Auguste et de passer à la postérité en même temps que la tragédie de *Cinna*. Cela peut sembler triste ; mais d'un autre côté Montauron faisait grandement les choses : 10 000 francs pour une dédicace ! Richelieu avait reculé devant ce prix... Voir LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, op. cit.*, t. II, p. 7

¹¹³⁸ Voir LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, op. cit.*, t. II, p. 6-8.

Pour les règlements de la Comédie-Française voir, BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, XIV-380 p.

Il faut dire que pour les auteurs, présenter et lire sa pièce devant les Comédiens Français, était un cérémonial très impressionnant, voire déstabilisant. Sedaine s'en plaint dans un *mémoire adressé à Beaumarchais, sur les rapports des auteurs avec les acteurs de la Comédie-Française* :

« Ma première réflexion est qu'il est peu décent qu'un auteur qui vient faire une lecture soit jeté au milieu d'une assemblée où il n'a ni protecteur ni personne qui puisse ni doive assurer ses regards et imposer à l'air de dénigrement, à l'ironie et au ricanement presque inévitables de jeunes personnes qui ne sont pas sérieuses par état et par éducation. ¹¹³⁹ »

Les écrivains sont d'origine sociale très diverses : l'éventail va du pâtissier (Favart) au diplomate (Claudel) et du militaire de carrière (Cyrano de Bergerac¹¹⁴⁰) au ministre (Richelieu¹¹⁴¹). Les auteurs forment donc une catégorie très hétéroclite : les hommes de plumes appartiennent à un corps indéfinissable, qui ne constitue ni une classe sociale, ni une caste, ni même une profession organisée, bien que tout soit régi par un ensemble d'usages et d'institutions (notamment les règlements de la Comédie-Française). Ce groupe est donc peu homogène, tant par la « diversité des origines » que par la « disparité des genres de vie et des moyens d'existence. (Ehrard)¹¹⁴²

Certains arrivent à se faire un nom, d'autres trouvent des protecteurs, et d'autres encore obtiennent des pensions royales. Mais durant le XVIIIe siècle le mécénat est en déclin, et la plupart des petits écrivains croupissent dans une certaine misère. Ce sont surtout les directeurs qui s'enrichissent : ils réalisent de bonnes recettes en faisant représenter

¹¹³⁹ Ce *Mémoire* de Sedaine est reproduit *in extenso* par Louis de Loménie dans son ouvrage, *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris, 1856, t. II, pp. 555.

¹¹⁴⁰ L'image réelle du romancier et dramaturge est brouillée par celle du héros de la comédie d'Edmond Rostand (1897) porte son nom. Le vrai Cyrano est issu de la bourgeoisie de robe, il passe par la carrière militaire, la politique, et enfin la littérature où il est proche des libertins érudits et des burlesques comme Scarron. *La Mort d'Agrippine* (1653) est une tragédie qui repose sur le mensonge et sur le désir individuel que masque l'intention politique. *Le Pédant joué* (comédie, 1654) se caractérise par des personnages saisis par le délire verbal. Certains de ses effets de dialogues seront repris par Molière dans les Fourberies de Scapin. Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 232.

¹¹⁴¹ En réalité Richelieu était « presque » auteur : il proposait des idées et des canevas avec les conseils littéraires de Boisrobert et Chapelain. Ainsi « Les Cinq Auteurs », dont Rotrou et Corneille (qui se retira après la première expérience), composèrent chacun un acte de trois pièces, *la Comédie des Tuileries* (1630), *la Grande Pastorale* et *l'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie (1637). Par la suite, il a recours au seul Desmaretz, qui écrit sous sa férule *Mirame* (tragi-comédie, 1639), et, seule œuvre aux intentions politiques, la comédie allégorique d'*Europe* (1642). Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 713.

¹¹⁴² Voir LAGRAVE Henri, « Privilèges et libertés », in *Le théâtre en France. Du Moyen-âge à 1789*, sous la direction Jacqueline de Jomaron, A. Colin, Paris, t. I, 1988, p.268.

les ouvrages d'auteurs acquis à bas prix ou tombés dans le répertoire suite à l'application de règles injustes.

Ainsi, pendant longtemps, la fonction d'auteur n'a pas été considérée comme un métier. Il s'agissait plutôt d'une forme de loisir ou d'activité dont il n'était pas question de tirer une source de revenus régulière et suffisante. Mais les choses changeront à partir du XVIII^e¹¹⁴³.

A partir des années 1775-1780, un homme de lettres, Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, va se battre pour que l'on reconnaisse aux auteurs la propriété sur leurs œuvres¹¹⁴⁴. La question du statut des écrivains et de leurs droits va alors se poser avec force et sera âprement débattue pendant les premières années de la Révolution, jusqu'à ce que le décret du 13 janvier 1791 reconnaisse le droit d'auteur.

L'adoption de cette loi déchaîne alors les passions : la Comédie-Française entend bien réagir et ne pas se laisser déposséder de son répertoire. Elle estime ne pas devoir payer aux auteurs plus que ce qu'elle leur a déjà versé pour la représentation de leur œuvre. Il est vrai qu'avec la reconnaissance des droits d'auteur, les comédiens et les directeurs se voient contraints de payer des sommes qui vont venir alourdir encore un peu plus le budget de fonctionnement de leurs Théâtres. (Section I)

Le décret du 13 janvier 1791 sera donc remis en cause par de nombreuses pétitions : certains dénoncent « la corporation des auteurs » et la « tyrannie » des écrivains qui multiplient les procès afin que les sommes qui leur sont dues soient versées. Les directeurs prétendent qu'à cause de la loi de 1791, leurs entreprises de spectacles sont en faillite. Le décret du 13 janvier 1791 est alors discuté, modifié en 1792, et enfin complété en 1793.

Les auteurs, libérés par les législateurs révolutionnaires des règlements arbitraires et des privilèges injustes qui les tenaient à la merci des comédiens, doivent à présent montrer

¹¹⁴³ Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 73.

¹¹⁴⁴ Le 3 juillet 1777, Beaumarchais va créer la première des sociétés d'auteurs avec les principaux auteurs dramatiques de son temps, tels que Sedaine, Chamfort, Favart, Ducis. Elle fut d'abord un bureau de législation dramatique. Au travers du conflit singulier opposant auteurs et comédiens français, elle définit, de façon universelle, les principaux attributs du droit d'auteur, obtient, après une grève de la création de trois ans, un rééquilibrage des rapports entre auteurs et comédiens français, dans le nouveau règlement du 9 décembre 1780, mais doit attendre la Révolution pour faire reconnaître la liberté du théâtre et étendre la propriété dramatique à l'ensemble du royaume par le décret voté le 13 janvier 1791. Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 781le « Bureau des Auteurs dramatiques »

leur reconnaissance à la Nation : toutes les bonnes volontés sont sollicitées pour écrire des pièces patriotiques à la gloire des grands principes révolutionnaires.

L'auteur apparaît en effet comme un rouage essentiel dans la diffusion des grandes idées révolutionnaires. La Commission d'instruction publique va lui confier le rôle fondamental de régénération des mœurs : en divertissant le public par des pièces instructives, morales, qui racontent les hauts faits des héros de la Révolution, l'auteur va éduquer le peuple, épurer ses mœurs et lui apprendre l'amour des lois. Qui seront les auteurs de ces œuvres patriotiques et comment ces pièces de circonstances seront-elles reçues par le public ? connaîtront-elles un grand succès ? (Section II)

SECTION I. VERS LA RECONNAISSANCE DU DROIT D'AUTEUR

La situation de l'auteur n'est guère enviable sous l'Ancien Régime : à Paris il doit négocier ses pièces avec des Théâtres privilégiés qui lui imposent des conditions léonines, tandis qu'en province ses œuvres sont utilisées et même dénaturées. En effet, les directeurs de Théâtres de province ne se gênent pas pour adapter les pièces en fonction du goût local du public mais aussi en fonction des conditions matérielles de l'entreprise (nombre d'artistes, temps pour monter la pièce etc.) (A)

Cependant, vers la fin de l'Ancien Régime, dans les années 1780, le pouvoir royal décide d'intervenir pour rééquilibrer les relations entre les auteurs et la Comédie-Française : la question du droit d'auteur se fait de plus en plus présente.

Pour ce qui est des compositeurs, leur propriété sur leurs créations sera abordée sous un angle bien particulier : celui de la contrefaçon. Dans un Arrêt du Conseil sur la gravure de la musique du 15 septembre 1786, le roi interdit et sanctionne cette pratique¹¹⁴⁵.

Lorsque la Révolution arrive et qu'elle abolit tous les privilèges, les auteurs soulèvent, dès 1789, la question de leur propriété sur leurs œuvres. La reconnaissance de ce droit va se heurter au privilège de répertoire âprement défendu par les Comédiens Français.

¹¹⁴⁵ Voir Isambert, Recueil général des anciennes lois française depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789, Belin-Leprieur, Plon, 1821-1833, Tome XXVIII, pp. 241-246.

Malgré les débats et les cabales, les droits des auteurs seront reconnus par le décret du 13 janvier 1791. Celui-ci sera complété par le décret des 19 juillet-6 août 1791. (B)

A. LES AUTEURS DRAMATIQUES ET LEUR STATUT SOUS L'ANCIEN REGIME... ET LES COMPOSITEURS DE MUSIQUE ?

L'auteur dramatique est-il le propriétaire de ses œuvres sous l'Ancien régime ? Et sur quelles bases sa rémunération est-elle assurée ?

Les recettes faites lors de la représentation de ses pièces ont-elles une conséquence sur le devenir de ses œuvres ?

Pour être connu il n'y a qu'une solution : arriver à faire jouer ses pièces sur les grandes scènes de la capitale, comme la Comédie-Française par exemple. L'auteur dramatique n'est alors pas en position de force pour négocier ses conditions car il se retrouve face à un Théâtre privilégié qui bénéficie de la protection royale : il est seul à tenter de défendre sa propriété face à une institution. Les rapports sont donc totalement inégalitaires. (a)

Les auteurs des poèmes et des paroles d'ouvrages destinés à être représentés sur la scène de l'Opéra sont-ils dans la même situation que les auteurs dramatiques ? Quel est leur véritable statut juridique sous l'Ancien Régime ? Tout dépend de la place qu'ils occupent. Si le compositeur se trouve être aussi le surintendant de la musique du roi (comme ce fut le cas de Lully), celui-ci bénéficiera alors de lettres patentes qui protégeront son œuvre (b).

Pour l'Opéra de Paris et pour la Comédie-Française, ce sont les règlements internes et les arrêts du Conseil du roi qui règlent la question de la rémunération et du statut des auteurs. La situation de ces créateurs n'est guère enviable, sauf pour les quelques rares personnalités qui arrivent à obtenir des lettres patentes du roi. (b)

Ailleurs, en province, il semble que la notion de droit d'auteur n'existe même pas à l'état d'embryon : les directeurs de théâtre font représenter des pièces sans solliciter l'autorisation de l'auteur ni lui verser la moindre rémunération. Bien souvent même, les œuvres sont dénaturées, amputées, ou réadaptées.

Autant d'atteintes de plus en plus mal supportées par les auteurs et qui seront dénoncées dès les débuts de la Révolution.

a. Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française

Il semblerait logique que les rapports entre les auteurs dramatiques et les comédiens soient régis par des conventions : les deux parties de s'accordant alors sur le « prix » et la « livraison » de la pièce.

Si des traités ont pu exister au départ, très vite ce sont les règlements de la Comédie-Française qui vont fixer les règles en la matière. Cela se fera souvent au détriment des auteurs.

Par ailleurs, nombreux sont les écrivains à accuser les Comédiens Français d'utiliser toutes sortes de stratagèmes pour soustraire définitivement les pièces à leur auteur : en effet, les règlements du Théâtre Français prévoient que dans certains cas, les pièces tomberont automatiquement dans leur répertoire et lui appartiendront désormais.

Selon Lacan¹¹⁴⁶, Quinault est le premier à s'être assuré, par un traité de 1653, une part proportionnelle dans le produit des représentations. Cette part avait été fixée au neuvième. Puis, ce mode de fixation est passé en usage dans les rapports des comédiens avec les auteurs. Ainsi, l'auteur livrait sa pièce le plus souvent moyennant un prix déterminé qui lui était payé, soit avant la représentation, soit après.

La preuve se trouve dans les registres de la Comédie française, qui constatent qu'en 1660, déjà, il avait été :

« Donné à Molière, pour les Précieuses ridicules, en plusieurs à-compte, 1000 livres ;

Donné à Molière, pour le Cocu imaginaire, en trois payemens, 1500 livres. (...)

A la date de en 1662, on lit : “ la Troupe a donné à M. Boyer, pour la tragédie de Bonaxare, cent demi-louis dans une bourse brodée d'or et d'argent” ;

A la date de 1665, on lit : Attila de Pierre Corneille, pour laquelle on lui a donné 2000 livres, PRIX FAIT ;

À la date de 1670, Bérénice de Pierre Corneille, dont on lui a payé PRIX FAIT 2000 livres.

¹¹⁴⁶ LACAN, Adolphe, PAULMIER, Charles, Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis à vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public, A. Durand, Paris, 1853, t. II, pp. 141 et s.

A la date de 1667, “ la Troupe à délibéré de payer à M. Corneille & à Mme Guérin, ci-devant veuve de Molière, la somme de DEUX CENTS LOUIS D’OR pour la pièce du Festin de Pierre ”¹¹⁴⁷ »

On apprend même, à travers ces registres, qu’il arrivait à la Comédie-Française de commander des pièces aux auteurs et de les payer en avance. Ainsi, « *on lit à la date de 1663, payer à M. la Calpenede, pour une pièce de Théâtre QU’IL DOIT FAIRE, 800 livres.* ¹¹⁴⁸ »

Les règlements de la Comédie-Française de 1685 et 1697 établissent comme règle, que les auteurs auront droit au neuvième de la recette, une fois le prélèvement des frais ordinaires et journaliers effectué. Mais lorsque les recettes descendent en dessous d’un certain seuil, ce droit au neuvième disparaît et la pièce tombe alors dans le répertoire des Comédiens à qui elle appartenait désormais :

« Ce droit cessait d’exister lorsqu’il était établi par deux recettes consécutives au-dessous de 300 livres l’été, et de 500 livres divers, que la pièce n’était plus en faveur auprès du public, auquel cas elle appartenait aux comédiens. »¹¹⁴⁹

On dit alors que la pièce est « tombée dans les règles ».

Ces dispositions de 1685 et 1697 sont modifiées et complétées par le règlement du 23 décembre 1757. Désormais, l’auteur d’une œuvre nouvelle donnée à la Comédie-Française a droit au neuvième de la recette si sa pièce est en cinq actes, au douzième si elle est en trois actes, et au dix-huitième pour les petites pièces en un acte¹¹⁵⁰.

Les seuils au-dessous desquels la pièce devient la propriété des Comédiens Français, sont également modifiés : l’article 47 prévoit notamment que l’auteur conservera ses droits sur la pièce jusqu’à ce que la recette soit descendue deux fois de suite ou trois fois en différents temps au-dessous de 1200 livres en hiver, et 800 livres l’été.

¹¹⁴⁷ MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l’Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, pp. 19-20.

¹¹⁴⁸ *Ibid*, p.20

¹¹⁴⁹ LACAN, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres...*, op. cit, t. II, pp. 141

¹¹⁵⁰ Voir aussi sur cette question, LAGRAVE Henri, « Privilèges et libertés », in *Le théâtre en France. Du Moyen-âge à 1789*, sous la direction Jacqueline de Jomaron, A. Colin, Paris, t. I, 1988, pp.269-270

Ces bases sont confirmées par un règlement des gentilshommes de la Chambre, en date du 1^{er} juillet 1766¹¹⁵¹.

Si les règlements de la Comédie-Française semblent régir de manière claire les rapports entre auteurs et comédiens, dans la pratique les artistes vont tout faire pour que la situation tourne à leur avantage. Ils vont calculer les recettes et « torturer » les chiffres de façon à ce que les pièces tombent dans leur répertoire et qu'ils n'aient plus à verser de rémunération aux auteurs. Ainsi, ils ne comptent pas dans les recettes le gain fort important qui leur revient, à partir de 1757, de la location des « petites loges ». Ils s'ingénient également à tricher sur le montant des frais journaliers et du droit des pauvres.

Les auteurs se plaignent de cet état de fait, mais il n'y a aucune sanction et pour cause : la Comédie-Française est un Théâtre sous protection royale.

La Harpe dénonce en ces termes ce rapport inégalitaire entre les Français et les auteurs sous l'Ancien régime :

*« Un privilège exclusif accordé aux comédiens (...), des règlements arbitraires qui n'avoient d'autres sanctions que l'autorité des gentilshommes de la chambre, toujours favorables aux comédiens leurs protégés naturels ; [des] règlements éludés encore et violés à tout moment avec impunité, ont achevé de rendre tout à fait intolérable cette inégalité des conditions dont l'effet est d'assujettir les auteurs aux comédiens. »*¹¹⁵²

D'autres auteurs s'insurgent contre l'attitude des Français. Ainsi, Sedaine¹¹⁵³, dans un *Mémoire inédit adressé à Beaumarchais sur les rapports des auteurs avec les acteurs de la Comédie-Française*, se plaint de ce que la justice tranche toujours en défaveur des auteurs afin de préserver les intérêts des comédiens du roi :

¹¹⁵¹ Nous ne détaillons pas ici ces règlements mais pour les consulter on peut se reporter utilement à BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, XIV-380 p.

¹¹⁵² LA HARPE, Jean-François de, *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale prononcée par M. de la Harpe, dans la séance du mardi 24 août, (S.n), (S.l), 1790, p. 7.*

¹¹⁵³ Auteur dramatique français, Sedaine est un des hommes de théâtre important du XVIII^e siècle, par la diversité de son œuvre et son adaptation aux attentes du public. Deux œuvres qu'il donne à la Comédie-Française font date dans leur genre. *Le Philosophe sans le savoir* (1705) est la seule œuvre du genre « drame » qui restera au répertoire ; *la Gageure imprévue* est un modèle de comédie brève (1768). Il est surtout le grand créateur de l'opéra-comique comme genre majeur. Parfaitement capable d'écrire dans le style de Favart, Sedaine tend à dramatiser les livrets, soit dans le sens une comédie (*le Roi et le Fermier*, 1762) ou d'une tragédie populaire (*le Déserteur*, 1769), soit dans celui d'une tragédie historique (*Richard Cœur de Lion*, 1784). Voir CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 767.

« Ce qui a causé le trouble entre les auteurs et les comédiens jusqu'à présent a été presque toujours la difficulté d'obtenir justice ; les supérieurs n'ont presque jamais entendu qu'une des parties ; le comédien qui va rapporter une affaire triomphe toujours, s'il est raisonneur, beau diseur ; si, appuyé de son art, il se sert de toutes les expressions que sait employer la soumission la plus étendue ; car, quoique les simagrées qui expriment le plus profond respect soient en affaire un filet grossier, tous les hommes s'y laissent prendre, et une actrice bien jolie est bien un autre filet. (...) Je ne relèverai pas l'injustice criante des comédiens de s'attribuer le profit d'un ouvrage après l'avoir fait tomber (...)

Les comédiens italiens sont plus honnêtes : ils ont sollicité les auteurs d'accepter pendant leur vie le profit de leurs ouvrages.

Quand on présente cet exemple aux comédiens français, ils disent :

*“Je le crois bien, ils ont besoin des auteurs, mais nous, nous pouvons nous en passer.”
Est-il permis d'énoncer tout haut une pareille raison ? ¹¹⁵⁴»*

Ces pratiques des comédiens sont connues de tous, et le Chapelier lui-même n'hésitera pas à les mentionner lorsqu'il devra faire son rapport, le 13 janvier 1791, devant l'Assemblée nationale. Il dénonce notamment la manière dont les acteurs, sous l'empire des règlements d'Ancien Régime, « manipulent » les chiffres et calculent la recette afin que la pièce de l'auteur « tombe dans les règles » et qu'elle devienne leur pleine et entière propriété :

« Il y a plus ; tout favorable que leur fût ce règlement ¹¹⁵⁵, les comédiens l'ont violé. Ils y ont manqué de la manière la plus étonnante, et par là ils auraient rendu nuls les effets de la loi la mieux établie.

La recette devait être moindre de 1500 livres en hiver, et de 1000 livres en été ; il fallait, pour calculer la recette, joindre les loges à l'année au produit de la distribution des billets : on a mis celles-là à part pour ne compter que la recette des autres ; ainsi on a enfreint le règlement pour dépouiller plus sûrement les auteurs. ¹¹⁵⁶»

¹¹⁵⁴ Voir LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris, 1856, t. II, pp. 556-558.

Ce mémoire de Sedaine est cité *in extenso* par Louis de Loménie. Voir les pages 555 à 558.

¹¹⁵⁵ Règlement de la Comédie-Française de 1780.

¹¹⁵⁶ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises*, imprimé par ordre du corps législatif, 1^{ère} série, 1787-1799, t. XXII, p. 213.

Et le Chapelier ajoute :

« Vous savez, Messieurs, que quatre officiers du roi s'étaient emparés de la législation du théâtre, et avaient soumis les auteurs dramatiques à un règlement auquel ces derniers avaient été forcés de consentir, parce qu'ils n'avaient aucun moyen d'obtenir un meilleur sort. ¹¹⁵⁷ »

Conscient du déséquilibre manifeste qui existe sous l'Ancien Régime entre les « comédiens du roi ¹¹⁵⁸ » et les auteurs, l'arrêt du conseil du 9 décembre 1780 ¹¹⁵⁹ tente d'apaiser les tensions. Il intervient à la suite des longs et éclatants débats qui ont eu lieu entre Beaumarchais et la Comédie-Française ¹¹⁶⁰.

L'arrêt apporte des changements certains, mais il vise surtout à étouffer la querelle entre les auteurs et les comédiens. Pour cela le procédé favori des acteurs est adopté : une « cote mal taillée ¹¹⁶¹ ». Ainsi, sur deux de ses points, l'arrêt est en faveur des auteurs : 1° les comédiens seront obligés de faire entrer dans leurs comptes de recettes non plus seulement le produit casuel de la porte, mais tous les éléments de la recette, loges louées pour la représentation, loges louées à l'année, abonnements à vie, etc. ; 2° le roi accorde aux auteurs plus qu'ils n'avaient demandé et leur donne, non plus le neuvième, mais le septième de la recette.

En réalité, cette faveur est annulée par l'article 11 du même arrêt qui statue au profit des comédiens que la somme de recettes au-dessous de laquelle une pièce « tombe dans les règles » et devient leur propriété, sera portée, de 1200 livres l'hiver et 800 livres l'été, à la somme de 2300 livres pour l'hiver et 1800 livres pour l'été ; c'est-à-dire que les comédiens, sacrifiés d'un côté, recevront de l'autre un avantage exorbitant, qui leur permettra d'échapper au partage du septième, en faisant tomber la pièce au-dessous de

¹¹⁵⁷ *Ibid.*

¹¹⁵⁸ Ce titre de « comédiens du roi » va faire l'objet d'une vive critique par la Harpe : « *Nous disons que ce titre de "comédiens du roi, entretenus par sa majesté", comme il était écrit sur le frontispice de leur hôtel, était un titre abusif, et cela est prouvé par le fait. Personne n'ignore que si les comédiens avaient été réduits à ce qu'ils recevoient du roi, ils seroient à peu près morts de faim, ou plutôt la comédie n'auroit pu exister. Ils étaient véritablement les comédiens du public, puisque c'était le public qui le faisoit vivre.* » Voir LA HARPE, Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale, op. cit., pp. 13-14.

¹¹⁵⁹ Deux arrêts du Conseil, plus ou moins contradictoires, avaient déjà été rendus successivement le 17 mars et le 12 mai 1780, sous l'influence rivale de Gerbier et de Beaumarchais.

¹¹⁶⁰ Voir LOMENIE, Louis (de), Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits, t. II, Paris, 1856, pp. 14 et s.

¹¹⁶¹ L'expression est, semble-t-il, empruntée à Beaumarchais. Voir LOMENIE, Louis (de), Beaumarchais et son temps, op.cit, t. II, Paris, 1856, pp. 39 et s.

2300 livres de recettes, ce qui n'est pas bien difficile et ce qui leur en donne la pleine propriété¹¹⁶².

Selon Louis de Loménie, « *on ne peut rien imaginer de moins judicieux que cet arrêt ; c'était pour les acteurs une provocation permanente à s'affranchir d'une condition rigoureuse, en faisant tomber la pièce dans les règles pour la relever ensuite et jouir de ses produits sans partage. Cette méthode de compensation était en elle-même si absurde, que des deux parts on commença à la pratiquer. Les intérêts entre acteurs et auteurs continuèrent à se régler sur l'ancien pied, au milieu des récriminations réciproques et des comptes arbitraires des comédiens, jusqu'à la révolution.* ¹¹⁶³ »

La Harpe n'hésite pas à dénoncer cet arrêt de 1780, et à propos du montant des « règles » (sommes en dessous desquelles la pièce tombe dans le répertoire de la Comédie-Française), il indique :

« *Mais que firent-ils, pour déterminer le taux des "règles" ? Ils ne s'en tinrent plus à la recette de la porte, la seule pourtant qui soit applicable à la pièce qu'on joue ; ils réglèrent ce taux sur la recette totale, et le portèrent sous ce rapport à 2300 livres (...) rien n'est plus étranger au plus ou moins de succès d'une pièce ; et cependant on en fait la règle de proportion sur laquelle un auteur perd sa propriété ! Rien n'est plus absurde n'est plus injuste. On peut juger par là de la mauvaise foi qui a présidé à la rédaction de ces règlements.* ¹¹⁶⁴ »

L'arrêt de 1780 définirait même le statut d'auteur. C'est ce qu'assurent les Comédiens Français dans leurs *Observations*¹¹⁶⁵ :

« *On trouve dans le règlement fait en 1780, entre les Auteurs dramatiques & les Comédiens français, la clause suivante, qui y a été insérée par les Auteurs eux-mêmes : " N'entendons par la dénomination d'Auteur dramatique, ayant droit d'avis & voix délibérative entre nous, que les Auteurs dramatiques qui ont une ou plusieurs pièces représentées à la Comédie-Française, & nous convenons de n'admettre à délibérer*

¹¹⁶² Ibid, pp. 39-40.

¹¹⁶³ Ibid, p. 40.

¹¹⁶⁴ LA HARPE, Jean-François de, *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale prononcée par M. de la Harpe, dans la séance du mardi 24 août*, (S.n), (S.l), 1790, p. 18, n. 1

¹¹⁶⁵ Voir MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, 36 p.

*désormais avec nous que les Auteurs dramatiques qui seront dans le même cas expliqué ci-dessus.*¹¹⁶⁶ »

Voir sa pièce reçue à Comédie-Française, le grand Théâtre privilégié de la capitale, était synonyme d'ascension et de gloire pour un auteur. Si en plus l'œuvre recevait la protection d'un personnage important, la réussite était assurée.

Mais pour en arriver là, il faut avoir des relations, faire preuve d'une grande diplomatie, savoir s'adresser à la bonne personne (le risque est grand de se perdre dans le dédale des formalités à accomplir), et suivre une procédure bien précise.

Le parcours suivi en 1777, par la pièce *Marseille rendue*, écrite par un auteur local, un certain Leblanc, illustre les nombreuses et complexes démarches qui doivent être entreprise si l'on espère voir sa pièce jouée par les Français.

Mais le chemin se révèle encore plus difficile lorsque l'auteur décide de ne pas se plier aux usages et aux exigences des Comédiens Français et qu'il veut suivre sa propre route. Ainsi, vouloir maintenir telle quelle la distribution alors que l'un des principaux acteurs de la Capitale considère que le personnage qui lui a été attribué est indigne de lui, c'est prendre le risque de froisser des susceptibilités qui ont du pouvoir sur le choix des œuvres qui seront représentées, c'est ouvrir la porte au déchainement d'une cabale et c'est s'assurer le refus et l'échec de sa pièce.

C'est ce qui arrive à Leblanc, citoyen marseillais, et auteur dramatique. Lorsque sa pièce est lue, le maire de Marseille, M. Cipières, est présent. Il écrit, de Paris, la lettre suivante le 5 août 1777 :

*« Je fus appeler il y a plusieurs jours (...) à la lecture d'une tragédie qui a pour titre Marseille rendue ; ce sujet fait pour m'intéresser, me décida à satisfaire ma curiosité, qui avait déjà été excitée par la réputation dont jouit l'auteur. Je fus effectivement, ainsi que l'auditoire, très satisfait de la façon que l'auteur a rendu le trait d'histoire de Cazot tué par Libertat. Cette pièce fut décidée par les connaisseurs être supérieurement écrite ; ce qui a empêché qu'elle ne fut mise au théâtre depuis deux ou trois ans qu'elle est faite c'est une altercation qu'a eue l'auteur avec un des principaux acteurs, qui a été peu satisfait du rôle qu'il avait à remplir : ce qui ameuta contre le sieur Leblanc, de Marseille, qui est l'auteur, & qui s'est refusé depuis lors à vouloir y parvenir par la route ordinaire.*¹¹⁶⁷ »

¹¹⁶⁶ *Ibid*, p. 4.

¹¹⁶⁷ AMM, GG 206, Paris 5 août 1777.

Peu importe si l'on a du talent en tant qu'auteur, encore faut-il ne pas froisser les susceptibilités des artistes de la capitale si l'on veut voir sa pièce jouée sur le Théâtre Français !

Pour réussir à faire représenter tout de même son œuvre, Leblanc adopte une stratégie pour contourner le dictat des Comédiens Français et demande l'appui des maire et échevins de la ville de Marseille :

«Il réclame dans ce moment cy l'appui de la communauté ; il m'a fait prier, mes chers collègues, de vous en écrire & je n'ai pu m'y refuser. Si (...) vous ne trouvez aucun empêchement à la réclamation d'un citoyen qui vous prie d'étayer la demande auprès de MONSIEUR, vous trouverez ci-joint la copie de la lettre que l'auteur désirerait que vous écriviez ; il ne demande que la protection de la communauté. Monsieur le marquis Devette¹¹⁶⁸ (?) qui le protège particulièrement, l'accréditera auprès du Prince¹¹⁶⁹».

Voici la copie de la lettre que les échevins sont priés d'adresser à Monsieur :

« Un de nos compatriotes, déjà connu par des ouvrages dramatiques favorablement accueillis du public, a taché de mettre dans tout son jour, l'attachement & la fidélité inviolable que nos concitoyens ont gardés dans tous les temps à leurs maîtres et surtout à l'auguste maison de Bourbon, dans une tragédie dont le sujet est la reddition de Marseille à Henri IV de glorieuse mémoire.

Il serait flatteur pour vous que ce moment, élevé à la gloire de notre patrie, parut bientôt sur le théâtre de la capitale. Mais cette pièce nous deviendrait infiniment plus précieuse si nous l'obtenions par la protection d'un prince que Marseille se glorifiera toujours d'avoir possédé dans ses murs, & dont nous osons croire que la bonté justifie notre espérance.¹¹⁷⁰ »

La manœuvre de Leblanc est astucieuse : puisque sa pièce ne peut pas être jouée sur la scène du Théâtre Français à cause de la cabale lancée contre lui, il va tenter de contourner la toute puissante volonté des Comédiens Français en tentant de faire représenter directement son œuvre devant la Cour grâce à l'intervention de puissants protecteurs.

¹¹⁶⁸ Duvelle (?) ou encore Duville (?)

¹¹⁶⁹ AMM, GG 206, Paris 5 août 1777.

¹¹⁷⁰ AMM, GG 206, Paris 5 août 1777.

Le 25 janvier 1778, Leblanc informe les échevins de Marseille que le prince accueille favorablement sa demande. Il lui dédie sa tragédie :

« La lettre que vous m'avez fait la grâce de m'adresser pour MONSIEUR a été remise à ce Prince qui a eu la bonté de l'accueillir aussi favorablement que vous pouviez l'espérer, & d'agréer que la pièce lui fut dédiée.

Quel que soit le succès de mon ouvrage, c'en déjà un bien doux pour moi qu'il ait été donné à un prince aussi cher à la nation de manifester sa bienveillance pour ma patrie. C'est à vous, Messieurs, que je suis redevable de ce bonheur.(...)

Il ne m'appartient pas, sans doute, de vous prescrire ce que vous avez à faire pour accélérer l'effet des bontés de S.A.R., mais je crois qu'il est de votre politesse que vous écriviez à M. le duc de Villequier pour le prier de concourir, avec MONSIEUR, pour que la pièce soit bientôt jouée. Je dis à M. le duc de Villequier & non à M. le duc d'Aumont, parce que, quoi que ce dernier soit de quartier & que la direction des spectacles de la cour le regarde, il abandonna cette partie à monsieur son fils reçu en survivance.¹¹⁷¹ »

Malgré tous ses efforts, il semble bien que Leblanc se fasse éconduire.

Ainsi, le 27 février, le duc de Villequier, premier gentilhomme de la chambre, écrit aux échevins de Marseille en leur indiquant qu'il ne peut malheureusement accéder à la demande de l'auteur dramatique Leblanc, car elle est contraire aux formes usitées. Ce dernier doit voir cela directement avec les Comédiens Français... Et voilà notre pauvre Leblanc revenu à la case départ : il est obligé d'en passer par les exigences et la tyrannie des acteurs du Théâtre Français.

Mais si jamais leur mauvaise volonté persistait, le duc de Villequier indique alors la procédure à suivre. Voici la teneur de sa réponse à propos de cette affaire :

«Versailles, 27 février 1778

*J'ai reçu votre lettre. Je suis bien fâché de ne pouvoir contribuer au succès du désir que vous me témoignez. **Suivant les règlements faits pour le théâtre de la Comédie Française, je ne puis, quoi que étant de service, faire représenter à la cour un ouvrage qui n'aurait pas été reçu dans les formes usitées.***

¹¹⁷¹ AMM, GG 206, Paris 25 janvier 1778.

Il faut donc que M. Leblanc présente sa tragédie aux Comédiens français, & s'arranger avec eux pour la distribution des rôles & pour tout ce qui peut avoir rapport à l'admission de sa pièce.

S'il éprouvait quelque difficulté de leur part, c'est à M. le maréchal de Duras qu'il s'adressera, & qui, ayant dans son département l'inspection de ce théâtre, a seul le droit de donner les ordres nécessaires pour les faire cesser.

J'aurais désiré pouvoir les donner moi-même & faire ce que la ville de Marseille désire.¹¹⁷²»

Même si Leblanc avait l'intention de recourir à la justice du maréchal de Duras, il sait déjà que le combat est perdu d'avance, car les gentilshommes de la chambre donnent toujours raison aux Comédiens Français.

Parfois, les choses se passent mieux et l'auteur a le bonheur de voir sa pièce reçue au Théâtre Français. C'est le cas du citoyen Fesquet de la Tour, auteur marseillais, qui écrit aux échevins de Marseille, le 16 juillet 1778, pour leur faire part de son succès dans la capitale et demander leur protection afin de pouvoir faire jouer sa tragédie *Marseille sauvée* dans la cité phocéenne. Il dédie sa pièce à la ville :

« Sorti de Marseille il y a 26 ans, & depuis cette époque livré par choix à l'étude des lettres, j'ai voulu les cultiver en citoyen. J'ai choisi un sujet pathétique dans les fastes de notre histoire & j'ai senti avec plaisir, depuis quatre ans que je suis occupé à cet ouvrage, le charme des lettres s'augmenter par la douce satisfaction de célébrer ma patrie. (...)

Ma tragédie de Marseille sauvée est déjà reçue au Français, mais je serais charmé, m'étant toujours proposé de vous la dédier, d'en faire le premier hommage à ma patrie avant de la donner à Paris. Je la ferai jouer sur votre théâtre, si vous l'agréez, au mois d'octobre prochain. M. Molé et Mme Vestris¹¹⁷³, qui aiment cet ouvrage, & qui y jouent deux rôles principaux, se rendront à Marseille si vous voulez, messieurs, les demander aux Gentilshommes de la Chambre qui ne pourront, à votre sollicitation, leur refuser un congé d'un mois¹¹⁷⁴. Et quand je serais rendu près de

¹¹⁷² AMM, GG 206, Versailles 27 février 1778. Voir aussi, AMM, BB 352, f° 44 v°

¹¹⁷³ Molé et Vestris sont deux grands comédiens de leur époque.

¹¹⁷⁴ Nous avons vu dans le chapitre précédent les sanctions s'appliquant aux Comédiens qui oseraient quitter leur poste sans avertir et sans raison valable.

vous j'admirerai de plus près les qualités dont je vous entends louer, & je suis persuadé que je trouverai dans votre caractère des traits qui auraient embelli mon ouvrage.

FESQUET de la TOUR

Citoyen de Marseille. ¹¹⁷⁵ »

Nous avons vu que la situation des auteurs dramatiques sous l'Ancien Régime n'était guère enviable et qu'ils étaient confrontés à la tyrannie des Comédiens Français.

Qu'en est-il des compositeurs de musique ? sont-ils soumis à des règles similaires ?

b. Et les compositeurs de musique ?

Si la plupart des auteurs dramatiques vivent difficilement de leur art et sont soumis aux règlements arbitraires de la Comédie-Française, quelques uns bénéficient cependant d'un statut tout à fait particulier en recevant une pension royale.

Pour les compositeurs de musique, c'est un peu la même situation : tandis que certains jouissent d'un régime spécifique et obtiennent, par la grâce du roi, un véritable monopole sur l'édition de la musique (Lully) ; tous les autres compositeurs et auteurs de livrets sont, eux, soumis aux règlements de l'Académie royale de musique arrêtés en Conseil.

Lorsqu'un musicien a le privilège d'être un intime du roi, il peut espérer bénéficier de lettres patentes établissant un régime particulier de protection des œuvres musicales qu'il compose. C'est le cas de Lully, surintendant de la musique du roi.

Ce dernier avait déjà réussi à obtenir du monarque, en mars 1672, un privilège lui permettant d'établir à Paris et dans toute la France des « Académies royales de musique ¹¹⁷⁶ ».

¹¹⁷⁵ AMM, GG 206, Paris, 16 juillet 1778. Voir aussi AMM, BB 352, f° 70.

¹¹⁷⁶ Les lettres patentes de mars 1672 prévoyaient que Lully pourrait « établir des écoles particulières de musique en notre bonne ville de Paris et partout où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de ladite Académie royale ». Voir Archives nationales, O¹ 16, f° 94 ; et X^{1A} 8669, f° 345.

Malgré cela, Lully demandera au roi, en 1684, une nouvelle ordonnance pour rappeler clairement que le monopole de l'Académie royale de musique a vocation à s'appliquer dans sur tout le territoire du royaume. C'est ce que fait l'ordonnance du 17 août 1684. Voir BnF-Tolbiac, F. 23614 (198).

Mais son sens des affaires allait le pousser à demander plus au roi : il voulait que Louis XIV intervienne en personne pour lui assurer la pleine jouissance de ses œuvres en les protégeant contre tous ceux qui tenteraient de s'en inspirer.

Ainsi, les lettres patentes du 20 septembre 1672 vont conférer à Lully un privilège d'édition général pour toutes les partitions et livrets d'opéra qui sont représentés à l'Académie royale de musique, alors que l'usage voulait que les privilèges d'édition soient réservés à une œuvre spécifique¹¹⁷⁷.

L'argumentaire utilisé pour justifier l'octroi à une personne unique d'un régime aussi avantageux et arbitraire peut paraître spécieux :

« Notre bien-aimé Jean-Baptiste Lully, surintendant de la musique de notre Chambre, nous a fait remontrer que les airs de musique qu'il a ci-devant composés (...), étant purement de son invention, et de telle qualité que le moindre changement ou omission leur fait perdre leur grâce naturelle, de sorte que comme son esprit seul les produit pour les appliquer aux sujets qu'il y trouve proportionnés, nul autre ne peut si bien que lui rendre lesdits ouvrages publics dans leur perfection, et avec l'exactitude qui leur est due ¹¹⁷⁸ ».

Ces lettres patentes vont interdire à tout autre que Lully de faire usage non seulement de la musique qu'il a composée, mais aussi des paroles écrites sur cette musique¹¹⁷⁹ :

« Faisant très expresses inhibitions et défenses à tout libraires, imprimeurs, colporteurs, et autres personnes de quelque qualité qu'elle soit, d'imprimer, faire imprimer, vendre et distribuer lesdites pièces de musique, vers, paroles, desseins, sujets, et généralement tout ce qui a été et sera composé par le dit Lully, sous quelque prétexte que ce soit, même d'impression étrangères et autrement, sans son consentement, ou de ses ayants-causes ».

Paul Tillit explique que ce privilège d'édition des opéras ainsi formulé et initialement prévu pour Lully et ses héritiers, s'est finalement transmis, par l'intermédiaire de Francine, au bénéfice des administrateurs de l'Académie royale de musique¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁷ Ainsi, Pierre Perrin avait obtenu le 12 novembre 1669 un privilège pour l'édition des vers de *Pomone*, le premier opéra à avoir été représenté dans son Académie, afin de proposer ceux-ci aux spectateurs à l'entrée des représentations. Voir TILLIT, Paul, « un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 à la Révolution », in *Droit et opéra*, actes des colloques des 14 décembre 2007 et 14 mars 2008, LGDJ, 2008, p. 21 ; et à la même page voir n. 58.

¹¹⁷⁸ Lettres patentes du 20 septembre 1672, BnF-Tolbiac, F-23613 (330)

¹¹⁷⁹ Bien sûr, cette interdiction s'applique d'une manière générale, mais elle semble concerner particulièrement Molière qui se voit ainsi retirer le droit de conserver l'usage des paroles qu'il a écrites pour les airs de Lully.

Les lettres patentes de 1769, réaffirment très clairement ce privilège :

« (...) voulant faire cesser tout prétexte d'attaquer à l'avenir aucuns des privilèges qu'il nous a plu accorder à ladite Académie, et en assurer pour toujours la pleine et entière exécution (...), en conséquence, maintenons et conservons notre dite Académie de Musique dans les droits et privilèges de l'Opéra proprement dit (...), et dans celui d'impression de tous les poèmes et paroles d'opéra. ¹¹⁸¹ »

Si le privilège d'édition est une des composantes du privilège de l'Opéra depuis Lully, quels sont exactement les droits des auteurs qui composent des ouvrages destinés à être représenté sur la scène de l'Opéra, qu'il s'agisse des poèmes ou de la musique ?

Ces droits sont notamment réglés par des arrêts du conseil d'État du 30 mars 1776, du 27 février 1778 et du 13 mars 1784.

L'arrêt du Conseil du 27 février 1778, *contenant règlement pour l'Académie royale de musique*, indique dans son article 38 quels sont les droits des auteurs de poèmes, ou de musique pour l'Opéra. En cela il n'a fait que reprendre l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776 :

« Article 38. Sa Majesté voulant donner aux gens de lettres et aux compositeurs de musique, des marques de sa protection, son intention est qu'à l'avenir les auteurs des poèmes et de la musique, qui auront fourni trois grands ouvrages, dont le succès aura été assez décidé pour les faire rester au théâtre, **jouissent leur vie durant, d'une pension de 1000 livres** qui augmentera de 500 livres pour chacun des deux ouvrages suivans, et de 1000 livres pour le sixième ; n'entendant néanmoins le que cet article ne puisse avoir lieu pour les auteurs, soit des poèmes, soit de la musique, qui n'auroient donné que neuf actes séparés ; Sa Majesté réservant cette grâce pour ceux qui auront donné des ouvrages entiers et remplissant la durée d'un spectacle. ¹¹⁸² »

Bien sûr, pour pouvoir bénéficier de telles rétributions, il faut en outre remplir les conditions de l'article 38 de l'arrêt du Conseil du 27 février 1778 et il faut, en outre, que l'ouvrage ait été « vu et approuvé par les personnes que l'entrepreneur aura chargées

¹¹⁸⁰ Voir TILLIT, Paul, « un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 à la Révolution », in *Droit et opéra*, actes des colloques des 14 décembre 2007 et 14 mars 2008, LGDJ, 2008, p. 22.

¹¹⁸¹ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, Plon frères, Paris, t. XXII, n° 972, p. 489.

¹¹⁸² Voir Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, Plon, 1821-1833, Tome XXV, p. 221.

de l'examiner¹¹⁸³». Mais cela mis à part, il semble que le traitement réservé aux compositeurs de musique et de paroles pour l'Opéra soit bien meilleur que celui des auteurs dramatiques.

L'arrêt du conseil *contenant règlement pour l'Académie royale de musique* du 13 mars 1784¹¹⁸⁴, apporte des précisions concernant les rétributions :

« Article 14-7. Chacun des auteurs, soit du poème, soit de la musique d'un ouvrage qui remplira la durée du spectacle, continuera de recevoir, conformément à l'article 19 de l'arrêt du 30 mars 1776, pour chacune des vingt premières représentations, 200 livres ; pour chacune des dix suivantes, 150 livres, et 100 livres pour chacune des autres, jusques et comprise la quarantième. Veut en outre Sa Majesté que, dans le cas où le nombre des représentations d'un grand ouvrage excéderoit, sans interruption et non autrement, celui de quarante, il soit payé à chacun des auteurs, une gratification de 500 livres. A l'égard des ouvrages en un acte, les honoraires seront fixés à 80 livres pour chacune des vingt premières représentations ; à 60 livres pour chacune des dix suivantes, et à 50 livres pour chacune des autres qui se feront aussi sans interruption.¹¹⁸⁵ »

Par ailleurs, les auteurs de grands ouvrages bénéficient d'une rétribution supplémentaire accordée par une décision du 16 avril 1781. C'est le règlement du 13 mars 1784 qui en apporte la confirmation :

« Article 14-9. Sa Majesté confirme de nouveau sa décision du 16 avril 1781, par laquelle elle a accordé aux auteurs, pour les grands ouvrages nouveaux qu'ils donneront, à commencer du 1^{er} mai 1781, sans que cela puisse avoir un effet rétroactif pour ceux joués avant ladite décision, une rétribution de 60 livres, toute leur vie durant, à toutes les représentations qui en seront données, passé le nombre fixé par l'article 7 du présent¹¹⁸⁶, et 20 livres de même pour ceux en un acte.¹¹⁸⁷ »

¹¹⁸³ Voir l'article 39 de l'arrêt du Conseil contenant règlement pour l'Académie royale de musique, du 27 février 1778. Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises, op.cit.*, t. XXV, pp. 215-223.

¹¹⁸⁴ Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises, op. cit.*, t. XXVII, pp. 370-397.

¹¹⁸⁵ Voir l'article 14-7 de l'arrêt du Conseil du 13 mars 1784. Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises, op. cit.*, t. XXVII, p. 393

¹¹⁸⁶ En réalité voir l'article 14-7. Nous l'avons déjà cité un peu plus haut *in extenso*.

¹¹⁸⁷ Voir l'article 14-9 de l'arrêt du Conseil du 13 mars 1784. Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises, op. cit.*, t. XXVII, p. 393

Enfin il est d'usage que les auteurs jouissent de leurs entrées au spectacle. Cela est confirmé par les différents règlements successifs de l'Opéra de Paris et notamment à l'article 14-14 de l'arrêt du Conseil du 13 mars 1784 :

« Les auteurs des pièces données jouiront de leurs entrées, ainsi qu'il en a été usé par le passé. À l'égard des auteurs des pièces à donner, ils jouiront de leurs entrées au parterre et à l'amphithéâtre de l'opéra : savoir ; pour un spectacle entier pendant trois ans ; pour quatre actes, pendant cinq ans ; et pour un spectacle entier et deux actes, pendant leur vie. Ils ne pourront faire présenter leurs ouvrages par d'autres que par eux, ni avoir plus d'une entrée pendant leur vie. Veut Sa Majesté, qu'un auteur convaincu d'avoir fait passer son ouvrage sous le nom d'un autre, pour lui procurer une entrée, soit sur-le-champ privé de la sienne pour toujours conformément à l'art. 44 de l'arrêt du 27 février 1778 ; comme aussi que les auteurs qui auront donné trois ouvrages entiers, avec assez de succès pour qu'ils demeurent au théâtre, jouissent de leurs entrées, non seulement au parterre et à l'amphithéâtre, mais encore aux loges, balcons et autres endroits de la salle où l'on paie en entrant. Les auteurs dont on jouera actuellement les pièces, et non les autres, pourront entrer au foyer des acteurs et sur le théâtre, pour veiller à l'exécution de leurs ouvrages. ¹¹⁸⁸ »

Il est intéressant de signaler ici le cas de Jean-Jacques Rousseau non pas en tant que philosophe mais bien en tant que compositeur de musique¹¹⁸⁹ qui sera lui aussi confronté aux règlements de l'Académie royale de musique de Paris.

Si le penseur Genevois est surtout connu pour son *Contrat social*, il est aussi un musicien doué qui connaîtra ses heures de gloire dans la capitale avec une œuvre très appréciée : *Le Devin du Village*. Cet opéra en un acte, dont Rousseau a écrit les paroles et la musique, est représenté le 18 octobre 1752 au château de Fontainebleau devant Louis XV et la cour, et le 1^{er} mars 1753 à l'Académie royale de musique de Paris. Le soir de la représentation devant le roi, c'est un tel succès que le monarque souhaite lui verser une pension :

« Le même soir (18 octobre 1752) M. le duc d'Aumont me fit dire de me trouver au château le lendemain sur les onze heures, et qu'il me présenterait au roi. M. de Cury,

¹¹⁸⁸ Voir l'article 14-14 de l'arrêt du Conseil du 13 mars 1784. Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*, op. cit., t. XXVII, pp. 394-395.

¹¹⁸⁹ Sur les rapports entre la pensée juridique de Rousseau et ses théories musicales, voir notre mémoire de DEA « *Jean-Jacques Rousseau, juriste et musicien* », Faculté de Droit d'Aix en Provence, DEA de Théorie du droit, 2004.

*qui me fit ce message ajouta qu'on croyait qu'il s'agissait d'une pension, et que le roi voulait me l'annoncer lui-même.*¹¹⁹⁰ »

Voilà que Rousseau est couvert de gloire, qu'il a la possibilité d'entrer dans le grand monde avec tout ce que cela suppose de fastes mais aussi de compromis. Le Genevois est flatté, il songe même un moment à accepter mais il décide finalement de ne pas de présenter au rendez-vous. En effet, n'avait-il pas dénoncé en 1750, dans son *Discours sur les sciences et les arts* (1750), la corruption apportée par la civilisation et ne reprenait-il pas exactement ce même thème en 1752 dans son *Devin du village* ? Rousseau ne pouvait se résoudre à se « faire civiliser » : s'il voulait pouvoir rester fidèle à ses convictions, il devait refuser la gloire et ses artifices ainsi qu'il le dit lui-même dans ses *Confessions* :

*« Je perdais, il est vrai, la pension qui m'était offerte en quelque sorte, mais je n'exemptais aussi du joug qu'elle m'eût imposé. Adieu la vérité, la liberté, courage. Comment oser désormais parler d'indépendance et de désintéressement ? Il ne fallait plus que flatter ou me taire en recevant cette pension (...) Que de pas à faire, que de gens à solliciter ! Il m'en coûterait plus de soins et bien plus désagréables pour la conserver que pour m'en passer. Je crus donc en y renonçant prendre un parti très conséquent à mes principes y sacrifier l'apparence à la réalité.*¹¹⁹¹ »

Qu'importe, son ouvrage lyrique a un immense succès à Paris. Pourtant, Rousseau ne réclame d'autre rétribution qu'une entrée gratuite à vie. Dans le même temps éclate la querelle des Bouffons : le Genevois a le malheur de prendre parti pour la musique italienne en publiant en novembre 1753, sa *Lettre sur la musique française*, dans laquelle il ose dire :

« (...) il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que

¹¹⁹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes, Les Confessions, livre VIII*, éd. du Seuil, 1967, t. I, p. 267.

¹¹⁹¹ *Ibid.*

les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

Cette opinion coûtera très cher à Rousseau puisque le 16 décembre, la direction de l'Opéra lui ôte son entrée gratuite en représailles contre sa prise de position pour la musique italienne¹¹⁹².

Dans ses *Confessions*, Jean-Jacques Rousseau raconte ses démêlés avec l'Opéra, explique comment la querelle est devenue une affaire d'Etat et comment la France entière se serait liguée contre lui. D'après ses dires, tout cela aurait même failli lui coûter la vie. Voilà comment le philosophe Genevois conte cette histoire politico-musicale :

« Les bouffons firent à la musique italienne des sectateurs très ardents. Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion. L'un plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française ; l'autre plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des vrais connaisseurs, des gens à talents, des hommes de génie. Son petit peloton se rassemblait à l'Opéra sous la loge de la reine. L'autre parti remplissait tout le reste du parterre et de la salle ; mais son foyer principal était sous la loge du roi. Voilà d'où vinrent ces noms de parti célèbres dans ce temps-là de "Coin du roi" et de "Coin de la reine". La dispute en s'animant produisit des brochures. Le coin du roi voulut plaisanter ; il fut moqué par le Petit Prophète¹¹⁹³ ; il voulut se mêler de raisonner ; il fut écrasé par la Lettre sur la musique française¹¹⁹⁴. Ces deux petits écrits, l'un de Grimm et l'autre de moi, sont les seuls qui survivent à cette querelle ; tous les autres sont déjà morts.

Mais le Petit Prophète qu'on s'obstina longtemps à m'attribuer malgré moi fut pris en plaisanterie et ne fit pas la moindre peine à son auteur ; au lieu que la lettre sur la musique fut prise au sérieux, et souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure serait digne de la plume de Tacite. C'était le temps de la grande querelle du Parlement et du clergé. Le Parlement venait d'être exilé ; la fermentation était au comble ; tout menaçait d'un

¹¹⁹² Rousseau avait eu l'occasion de découvrir et d'apprécier le génie de la musique italienne lors de son séjour à Venise en tant que secrétaire auprès de M. Montaigu, ambassadeur de France à Venise (5 septembre 1742 au 22 août 1743.) Voir HOWLETT, Marc-Vincent, *Jean-Jacques Rousseau, l'homme qui croyait en l'homme*, Gallimard, 1989, 192 p.

¹¹⁹³ Le Petit Prophète de Boehmischbrode, brochure publiée avant le 25 janvier 1753.

¹¹⁹⁴ La lettre sur la musique française, brochure publiée en novembre 1753.

prochain soulèvement. La brochure parut ; à l'instant toutes les autres querelles furent oubliées ; on ne songea qu'au péril de la musique française, il n'y eut plus de soulèvement que contre moi. Il fut tel que la nation n'en est jamais bien revenue. À la Cour on ne balançait qu'entre la Bastille et l'exil, et la lettre de cachet allait être expédiée, si M. de Voyer¹¹⁹⁵ n'en eût fait sentir le ridicule. Quand on lira que cette brochure a peut-être empêché une révolution dans l'État, on croira rêver. C'est pourtant une vérité bien réelle que tout Paris peut encore attester, puisqu'il n'y a pas aujourd'hui plus de quinze ans de cette singulière anecdote.

*Si l'on n'attenta pas à ma liberté, l'on ne m'épargna pas du moins les insultes ; ma vie même fut en danger. L'orchestre de l'Opéra fit l'honnête complot de m'assassiner quand j'en sortirais. On me le dit : je n'en fus que plus assidu à l'Opéra, et je ne sus que longtemps après que M. Ancelet, officier des mousquetaires, qui avait de l'amitié pour moi, avait détourné l'effet du complot en me faisant escorter à mon insu à la sortie du spectacle¹¹⁹⁶. **La ville venait d'avoir la direction de l'Opéra¹¹⁹⁷. Le premier exploit du prévôt des marchands fut de me faire ôter mes entrées, et cela de la façon la plus malhonnête qu'il fût possible, c'est-à-dire, en me les faisant refuser publiquement à mon passage, de sorte que je fus obligé de prendre un billet d'amphithéâtre pour n'avoir pas l'affront de m'en retourner ce jour-là. L'injustice était d'autant plus criante que le seul prix que j'avais mis à ma pièce en la leur cédant était mes entrées à perpétuité : car quoique ce fût un droit pour tous les auteurs, et que j'eusse ce droit à double titre, je ne laissai pas de le stipuler expressément en présence de M. Duclos. Il est vrai qu'on m'envoya pour mes honoraires par le caissier de l'Opéra cinquante***

¹¹⁹⁵ Marc-Pierre de Voyer, comte d'Argenson (1696- 1764), le lieutenant de police de Paris, puis directeur de la Librairie, enfin ministre de la Guerre de 1743 à 1757. Ce que raconte Jean-Jacques Rousseau est exact. *Les Nouvelles à la main* rapportent : « Je sais de bonne part qu'on s'en est plaint vivement à M. d'Argenson, et qu'il pourrait bien arriver que ce grand Rousseau fût chassé de France. »

Dans son *Journal*, le marquis Argenson, frère du ministre, note le 15 décembre 1753 : « Il y a grand bruit contre Jean-Jacques Rousseau, prétendu philosophe genevois, pour une brochure contre la musique française... On avait expédié une lettre de cachet pour le faire sortir du royaume, mais de tristes musiciens en ont détourné. » Voir, *Journal et mémoires du marquis d'Argenson*, Chez Mme Vve Jules Renouard, Librairie de la société de l'histoire de France, Paris, 1866, t. VIII, pp. 179-180.

¹¹⁹⁶ Est-ce que Jean-Jacques Rousseau ne dramatiserait pas légèrement un fait qui est cependant reconnu exact ? *Les Nouvelles à la main* du 5 décembre 1753 rapportent : « Les musiciens de l'Opéra ont pendu Rousseau en effigie dans le chauffoir, on lui a rapporté cela et il a répondu : "je suis étonné qu'ils ne l'aient pas fait plus tôt, car il y a longtemps qu'ils me donnent de la question..." L'autre jour à l'Opéra Rousseau était au milieu du parterre et comme il y avait beaucoup de monde, on le pressa un peu exprès, il cria qu'on l'étouffait et on lui dit qu'il n'y avait pas de mal à ça, il fut obligé de sortir. »

Le marquis d'Argenson note dans son *Journal* que des gens qui ne connaissaient pas au Rousseau, « l'ayant rencontré dans ce théâtre, l'ont maltraité de paroles et de coups de pied dans le c... L'orchestre de l'Opéra l'a pendu en effigie. Cela devient une querelle nationale. » Voir, *Journal et mémoires du marquis d'Argenson, op.cit.*, t. VIII, p. 180.

¹¹⁹⁷ Voir le chapitre 2 de la 1^{ère} Partie sur les différents régimes d'exploitation de l'Opéra de Paris.

louis que je n'avais pas demandés ; mais outre que ces cinquante louis ne faisaient pas même la somme qui me revenait dans les règles, ce paiement n'avait rien de commun avec le droit d'entrée formellement stipulé, et qui était entièrement indépendant. Il y avait dans ce procédé une telle complication d'iniquité et de brutalité que le public, alors dans sa plus grande animosité contre moi, ne laissa pas d'en être unanimement choqué, et tel qu'il m'avait insulté la veille criait le lendemain tout haut dans la salle qu'il était honteux d'ôter ainsi les entrées à un auteur qui les avait si bien méritées et qui pouvait même les réclamer pour deux. Tant et juste le proverbe italien connu qu' «ogn'un ama la guistizia in casa d'altui¹¹⁹⁸»,¹¹⁹⁹ »

Mais l'affaire ne s'arrête pas là. Rousseau compte bien se faire rendre justice : puisque le prix convenu pour la cession de son opéra était une entrée gratuite à perpétuité et puisque cette modeste rétribution lui a été ôtée, la convention passée n'existe plus et le philosophe-musicien décide alors de récupérer son *Devin du village*. Il fait d'ailleurs les démarches nécessaires en ce sens, mais il va se heurter au « système » :

*« Je n'avais là-dessus qu'un parti à prendre ; c'était de réclamer mon ouvrage, puisqu'ont m'en ôtait le prix convenu. J'écrivis pour cet effet à M. d'Argenson qui avait le département de l'Opéra, et je joignis à ma lettre un Mémoire qui était sans réplique, et qui demeura sans réponse et sans effet ainsi que ma lettre¹²⁰⁰. Le silence de cet homme injuste me resta sur le cœur, et ne contribua pas augmenter l'estime très médiocre que j'eus toujours pour son caractère et pour ses talents. **C'est ainsi qu'on a gardé ma pièce à l'Opéra en me frustrant du prix pour lequel je l'avais cédée. Du faible au fort se serait voler, du fort ou faible c'est seulement s'approprier le bien d'autrui.**¹²⁰¹ »*

Enfin, Rousseau termine en résumant ce que lui a rapporté financièrement son opéra. Cela nous donne de précieuses indications sur la possibilité ou non pour un compositeur de musique, de vivre du produit de ses œuvres, surtout si elles rencontrent du succès :

« Quant au produit pécuniaire de cet ouvrage, quoiqu'il ne m'ait pas rapporté le quart de ce qu'il aurait rapporté dans les mains d'un autre, il ne laissa pas d'être assez grand

¹¹⁹⁸ « Chacun aime la justice dans la maison d'autrui. »

¹¹⁹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes, Les Confessions, livre VIII*, éd. du Seuil, 1967, t. I, p. 269-270.

¹²⁰⁰ Cette lettre est du 6 mars 1754.

¹²⁰¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes, Les Confessions, livre VIII*, éd. du Seuil, 1967, t. I, p. 270.

pour me mettre en état de subsister plusieurs années, et suppléer à la copie, qui allait toujours assez mal¹²⁰². J'eus cent louis du roi, cinquante de Mme de Pompadour pour la représentation de Bellevue¹²⁰³, où elle fit elle-même le rôle de Colin, cinquante de l'Opéra, et cinq cents francs de Pissot pour la gravure ; en sorte que cet intermède, qui ne me coûta jamais que cinq ou six semaines de travail, me rapporta presque autant d'argent, malgré mon malheur et ma balourdise, que m'en a depuis rapporté l'Emile, qui m'avait coûté vingt ans de méditation et trois ans de travail : mais je payai bien l'aisance pécuniaire où me mit cette pièce par les chagrins infinis qu'elle m'attira. Elle fut le germe des secrètes jalousies qui n'ont éclaté que longtemps après.¹²⁰⁴ »

Le Devin du village connaîtra un grand succès pendant tout le XVIIIe siècle. Cette œuvre sera même souvent jouée à Paris mais aussi à Marseille durant la Révolution.

Il n'est pas sûr que le sort des auteurs de musique et de poèmes pour l'Opéra soit meilleur que celui des auteurs dramatiques...

Par ailleurs, une autre menace pèse sur eux : ils sont victimes de contrefaçons. En effet, depuis le début du XVIe siècle, les techniques de l'imprimerie¹²⁰⁵, notamment en musique, ont fait beaucoup de progrès et, au XVIIIe, les compositeurs se plaignent d'être pillés.

C'est pour les protéger de la contrefaçon qu'intervient l'arrêt du Conseil sur la gravure de la musique, le 15 septembre 1786¹²⁰⁶. On peut y lire :

« Le roi s'étant fait rendre compte, en son conseil, des mémoires présentés par les auteurs, compositeurs et marchands de musique, à l'effet d'arrêter le cours des contrefaçons qui nuisent aux droits des artistes et aux progrès de l'art (...), S. M. ayant

¹²⁰² Pour subsister, Rousseau exerçait le métier de copiste c'est-à-dire qu'il recopiait des partitions. Comme il avait une certaine notoriété, plusieurs personnes s'enorgueillissaient d'avoir des œuvres musicales recopiées de sa main.

¹²⁰³ Le Devin du village fut représenté au château de Bellevue les 4 et 6 mars 1753. Jean-Jacques Rousseau répondit à l'envoi des cinquante louis par une aimable lettre à Mme de Pompadour, le 7 mars 1753.

¹²⁰⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes, Les Confessions, livre VIII*, éd. du Seuil, 1967, t. I, p. 270.

¹²⁰⁵ C'est au tout début du XVIe siècle qu'apparaissent les premiers imprimeurs de musique : Ottavio Petrucci à Venise (1501), Pierre Attaignant à Paris, Jacques Moderne à Lyon etc. L'invention qui a certainement le plus contribué à transformer de façon décisive l'évolution de la notation est l'apparition de l'imprimerie, pendant la seconde moitié du XVe siècle. Le témoignage le plus ancien à cet égard demeure le Psautier de Mayence, daté de 1457, imprimé par John Fust et Peter Schoeffer, associés de Gutenberg. Voir Bosseur Jean-Yves, *Du son au signe*, Editions Alternatives, Paris, 2005, p. 52.

¹²⁰⁶ Isambert, *Recueil général des anciennes lois française depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, Belin-Leprieur, Plon, 1821-1833, Tome XXVIII, pp. 241-246...

reconnu que par ces abus, les droits de la propriété sont de jour en jour moins respectés, et que les talents sont dépouillés de leurs productions (...) ¹²⁰⁷».

Avec cet arrêt, les auteurs et éditeurs de musique qui désirent faire graver des ouvrages de musique, avec ou sans paroles, ne peuvent le faire sans avoir obtenu, au préalable, de M. le garde des sceaux la permission ou le privilège du sceau (art. 1).

De plus, le graveur, l'éditeur dirions-nous aujourd'hui, doit faire figurer ce sceau en tête de l'œuvre, et ajouter sa marque distinctive et son nom à la fin de l'œuvre (art. 2).

Si cet arrêt du Conseil a pour objet de réguler l'édition et la vente de musique gravée, il permet aussi et surtout de faire rentrer de l'argent dans les caisses de l'Etat en établissant un impôt sur l'impression de la musique ¹²⁰⁸...

La Révolution française va achever ce mouvement de protection de l'œuvre musicale engagé sous l'Ancien régime et consacrer les droits d'auteur d'une manière générale. En effet, les privilèges de l'Opéra et du Théâtre Français vont être supprimés par les lois de janvier et juillet 1791 : désormais, la fixation des droits d'auteur ne dépendra plus de la volonté royale mais fera l'objet de conventions particulières.

Les décrets de janvier et juillet 1791 poseront un cadre général pour consacrer le droit d'auteur et seront complétés par les lois de 1792 et 1793 ; mais à présent, c'est la volonté des parties qui fera office de loi, l'auteur étant libre d'autoriser ou pas la représentation de ses ouvrages. Il pourra aussi, selon son bon vouloir, céder tout ou partie de ses droits.

Dans les développements qui vont suivre nous traiterons surtout de la reconnaissance du droit des auteurs dramatiques car cette question a pris la forme d'une lutte acharnée entre les Comédiens Français (ceux-ci ne voulant absolument pas renoncer à leur privilège de répertoire) et les écrivains (qui entendaient bien mettre fin à des années d'abus et de « détournement » de leurs œuvres).

La question des droits des compositeurs de musique et de poèmes d'opéra sera, elle, beaucoup moins visible durant la Révolution car la reconnaissance de leurs droits se pose dans des termes bien différents : contrairement aux auteurs dramatiques, ils

¹²⁰⁷ *Ibid.*

¹²⁰⁸ A propos de la contrefaçon en musique et d'une manière plus générale, concernant le « faux » en droit et en musique, voir notre article « Variations musicales et juridiques sur le thème du faux et du juste », in *Le faux, le droit, le juste, actes du colloque des 3èmes journées euroméditerranéennes, 13 et 14 novembre 2008*, à paraître chez Bruylant.

n'avaient pas un lourd contentieux à régler avec l'institution artistique dont ils dépendaient¹²⁰⁹, tout simplement parce que leurs rémunérations étaient fixées par les règlements de l'Académie royale de musique arrêtés en conseil. Les relations n'étaient donc pas les mêmes qu'avec la Comédie-Française qui inventait toutes sortes de stratagèmes pour faire tomber les pièces des auteurs dramatiques dans son répertoire.

Par ailleurs, nous serons amenée, pour la période révolutionnaire, à traiter davantage de théâtre que d'opéra et ceci pour une raison qui tient aux circonstances de l'époque : lorsque des auteurs sont incités à écrire des ouvrages patriotiques, il est beaucoup plus simple et plus rapide d'écrire une pièce de théâtre que de composer un opéra (musique + livret). De plus la mise en scène d'une œuvre dramatique se révèle bien moins onéreuse que la représentation d'un ouvrage lyrique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'aucun opéra n'est représenté pendant la Révolution (voir en annexe le répertoire des œuvres jouées sur les deux scènes marseillaises).

La musique va-t-elle être influencée par la période révolutionnaire ?

Naturellement, la Révolution joue un rôle dans l'évolution de la musique, et pour un temps, reconvertit les quelques compositeurs qui, par conviction ou par opportunisme, se mettent à son service, en chantres de la jeune République. Les grandes fêtes civiques, commémorations, apothéoses, demandent une musique « engagée », musclée, souvent à très gros effectif, et dans le style « romain » qu'on affectionnait, c'est-à-dire d'une éloquence rude, massive et mâle. François-Joseph Gossec (1734-1829) est le compositeur officiel de la Révolution, tandis qu'Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817), auteur du *Chant du départ*, Jean-François Lesueur (1760-1837), et Luigi Cherubini (1760-1842), contribuent de leur jeune talent aux musiques des fêtes publiques¹²¹⁰. Le souvenir de ces musiques oubliées, peut-être injustement, prête souvent à l'ironie des musicographes, mais il est certain que cette esthétique du grandiose populaire ne sera pas sans influencer le romantisme¹²¹¹.

La Révolution a également une influence sur certaines institutions musicales : dissoute en 1793 et transformée d'abord en Institut national de musique, l'École royale de chant

¹²⁰⁹ Il faut reconnaître aussi qu'ils n'avaient pas un Beaumarchais pour les défendre !

¹²¹⁰ Voir le chapitre 2 (Section II) de la 3^{ème} Partie.

¹²¹¹ VIGNAL, Marc (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique des origines à nos jours*, Larousse, Paris, 1997, p. 306.

et de déclamation, fondée par Louis XVI en 1784, deviendra, en 1795, le Conservatoire de musique, où entre Lesueur et auquel collaborent Gossec, Grétry, Cherubini (qui en deviendra le directeur en 1822).

« Si l' "idée" révolutionnaire n'a pas suscité d'emblée une musique toute renouvelée, elle a lancé dans tout le siècle qui suit une inquiétude de progrès. On peut dire que le XIXe siècle fleurira sur un terrain longuement préparé par le siècle précédent. ¹²¹²»

Si les compositeurs de musique adressent beaucoup moins de pétitions à l'Assemblée que les auteurs dramatiques¹²¹³, cela ne les empêche pas d'être actifs dans la défense des droits qui leur ont été reconnus par le décret de 1791. Ainsi, dès 1792, plusieurs jugements du Tribunal du district de Marseille vont condamner le Grand-Théâtre pour non paiement des droits d'auteurs à des compositeurs comme Méhul ou encore Grétry. (voir *infra* et documents en annexe)

B. LA RECONNAISSANCE DES DROITS D'AUTEUR : LA LOI DE 1791

a. La revendication du droit d'auteur : les débats autour de la question du Privilège de répertoire

Dès 1789, une brochure, *Discours et motions sur les spectacles*, cherche à attirer l'attention du public sur la situation difficile des dramaturges :

« Il convient de fixer les rétributions à accorder aux Auteurs. Il faut sur ce point une loi uniforme pour tout le Royaume, c'est-à-dire que, pendant sa vie, un Auteur jouira d'une portion quelconque dans le produit de la recette des Spectacles, suivant le tarif qui sera dressé à cet effet (...)»

¹²¹² VIGNAL, Marc (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 306.

¹²¹³ On peut citer cependant l'intervention de la députation des auteurs lyriques devant l'Assemblée le 3 février 1791. Lefébure était l'orateur de cette députation. Voir MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, op. cit, t. XXII, pp. 731 et s.

La rétribution des Auteurs morts appartiendra aux pauvres, ou aux Hôpitaux, & elle remplacera la perception connue jusqu'à ce jour sous le nom de quart des pauvres ¹²¹⁴»

Dès 1790, une ardente campagne est menée en faveur de la propriété littéraire. Le 24 août 1790, une députation de gens de lettres et auteurs dramatiques est admise à la barre pour faire à l'assemblée une pétition tendant notamment à assurer le sort des auteurs, ainsi que l'ordre dans la représentation de leurs ouvrages. Parmi eux se trouvent : La Harpe, Sedaine, Cailhava, Ducis, Fenouillot, Lemierre, Marie-Joseph Chénier, Fabre d'Eglantine, Framery, André de Murville, de Sauvigny, de Maisonneuve etc.

C'est la Harpe qui monte à la tribune pour défendre les droits des auteurs. À la tête de la députation d'hommes de lettres, il lit, en leur nom, une adresse, suivie d'une pétition où sont exposées leurs revendications.

Dans son adresse, la Harpe s'exprime en ces termes :

« Les gens de lettres ont été les premiers moteurs de cette grande et heureuse révolution qui vous met à portée de donner à la France la seule chose qui lui manquait pour être à sa place dans l'Europe, un gouvernement légal. Ce sont les gens de lettres, pour le dire en un seul mot qui renferme tout, ce sont eux et eux seuls qui ont affranchi l'esprit humain. La servitude de l'esprit étoit, sans doute, la première qu'il fallut détruire. ¹²¹⁵ »

La Harpe en appelle alors à l'autorité des nouveaux législateurs :

« À la hauteur où vous êtes placés, Messieurs, (...) vous posez les principes ; vous faites les loix (sic) ; vous distribuez les pouvoirs (...)

Ainsi donc, nous nous bornons à vous présenter en peu de mots les considérations générales qui peuvent fonder nos demandes, et qui suffiront pour vous déterminer, d'après la supériorité de vos lumières.

Les auteurs sont les fondateurs naturels des spectacles, puisqu'il n'y en auroit point sans leurs ouvrages ; les comédiens sont leurs organes uniques et nécessaires, puisque sans eux les ouvrages ne pourroient être représentés. Ce besoin réciproque établit,

¹²¹⁴ *Discours et motions sur les spectacles, (signé M***, Membre de la Commune de Paris), Chez Denné, Paris, 22 août 1789, pp. 23-24.*

¹²¹⁵ LA HARPE, Jean-François de, Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale prononcée par M. de la Harpe, dans la séance du mardi 24 août, (S.n), (S.l), 1790, p. 2

entre les auteurs et les comédiens, des rapports indispensables, et met leurs intérêts et leurs droits respectifs en compromis. ¹²¹⁶»

Ce qui est mis en cause c'est le privilège de répertoire qui subsiste alors que la nuit du 4 août était censée avoir aboli toute forme d'arbitraire :

« Nous ne vous demandons, Messieurs, que ce qui est la conséquence de vos décrets, puisqu'ils ont prononcé l'abolition de tous les privilèges. Celui dont les comédiens ont joui pendant cent ans, a fait mettre dans leur esprit une idée qui paraît bien étrange, (...), à voir la possession abusive érigée en propriété. Ils regardent, comme la leur, les pièces de tous les auteurs morts ou vivants qu'ils ont joué depuis un siècle, par la raison qu'ils avaient seuls la permission de les jouer. Nous nous flattons d'avoir fait disparaître ce phantôme de propriété dans la pétition que nous avons l'honneur de vous adresser. ¹²¹⁷ »

En effet, la Harpe montre qu'à cause de la subsistance de ce régime injuste du privilège de répertoire, les rapports entre comédiens et auteurs reposent sur des fondements complètement arbitraires au point même de porter atteinte au principe d'égalité. Les Comédiens semblent même se rendre coupables d'un comportement très proche de l'« abus de position dominante » :

*« Ces intérêts et ces droits ne doivent point être livrés à l'arbitraire ; d'abord, parce que rien ne doit être arbitraire dans un gouvernement légal ; de plus, **parce que les comédiens formant une société liée par le même intérêt, et les auteurs n'en formant point, il en résulte l'avantage incalculable d'une incorporation sur un individu.** Or, un privilège exclusif accordé aux comédiens Français, dans un temps où les productions mêmes de l'esprit, c'est-à-dire, ce qui, par sa nature, est le plus naturellement libre, étoient soumis à des privilèges, **a détruit entièrement cette égalité légitime qui doit exister entre des parties contractantes** ; et des règlements arbitraires qui n'avoient d'autres sanctions que l'autorité des gentilhommes de la chambre, toujours favorable aux comédiens leurs protégés naturels ; règlements éludés encore et*

¹²¹⁶ LA HARPE, Jean-François de, Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale..., 1790, pp. 5-6.

¹²¹⁷ Ibid, pp. 8-9

violés à tout moment avec impunité, ont achevé de rendre tout à fait intolérable cette inégalité de condition dont l'effet est d'assujettir les auteurs aux comédiens. ¹²¹⁸ »

Dans la pétition qui suit l'adresse faite par la Harpe, les auteurs s'en prennent aux Comédiens Français :

« Ils prétendent encore que toutes les pièces qu'ils sont en possession de jouer depuis l'établissement de leur théâtre, sont leur propriété éternelle et inviolable, et que nulle autre troupe ne peut les jouer sans leur faire un vol. (...)

La discussion ne sera pas longue. À quel titre les comédiens seroient-ils propriétaires des pièces qu'ils jouent ? Il ne peut y en avoir qu'un : un acte de transmission, émané des propriétaires naturels, les auteurs, en vertu duquel ceux-ci, moyennant des clauses convenues, leur auroient concédé le droit exclusif à eux et à leurs successeurs, de représenter leurs ouvrages. ¹²¹⁹ »

Pour se défendre de ces accusations les Comédiens Français assurent que les auteurs avaient été payés « sur le produit d'un certain nombre de représentations ». Mais les auteurs indiquent que si les Comédiens possèdent ces œuvres dramatiques, ce n'est pas en vertu du peu d'argent qu'ils ont versé mais bien en vertu du privilège exclusif qui leur donne, à eux seuls, le droit de représenter ces œuvres. Les auteurs rappellent qu'il ne faut pas confondre possession et propriété :

« Vraiment il falloit bien vous laisser seul en possession de jouer, puisqu'il n'y en avoit pas d'autre que vous ; mais une possession et une propriété ne sont pas du tout la même chose. La propriété dérive d'un droit naturel, qui dans l'ordre social est sanctionné par la loi, et il est de sa nature de n'avoir nul besoin de privilège. Ces deux mots mêmes propriété et privilège, si l'on y fait attention, s'excluent nécessairement. L'un est la négation de l'autre ; car un privilège, encore une fois, est une loi particulière ; et qui jamais s'est avisé de se faire garantir par une loi particulière ce qui lui appartient par les loix générales ?

Quelqu'un a-t-il jamais demandé un privilège pour hériter du bien de son père, pour posséder ce qu'il a légitimement acheté, ou ce qu'on lui a légitimement donné, où le salaire qui lui est légitimement dû ? Non, sans doute : voilà la propriété.

¹²¹⁸ Ibid, pp. 6-7.

¹²¹⁹ Ibid, p. 30.

Votre possession n'étoit exclusive que par un privilège ; elle ne l'est plus, dès qu'il a cessé. (...)

La seule chose que vous ayez payée à l'auteur, c'est le droit de représenter son ouvrage ; vous le conservez. "L'exclusif", qu'il étoit forcé de vous laisser, vous ne le teniez pas de lui, mais d'un "privilège". Le "privilège" n'est plus ; "l'exclusif" tombe avec lui, et tout le monde rentre dans ses droits.¹²²⁰ »

Cette pétition présentée à l'Assemblée est une véritable réflexion juridique sur le statut des auteurs, sur leurs droits, sur les notions de propriété, de privilège, et de contrat. Chaque argument de la partie adverse (ici les Comédiens) est réfuté de manière habile et convaincante. Mais les auteurs ne sont pas dupes, ils savent bien que les Français avanceront une ultime justification :

« Ils feront une dernière objection : " les conventions lient ceux qui les ont faites, et il est porté dans les règlements qui sont censés une convention, puisque vous vous y êtes soumis, qu'une pièce appartiendra aux comédiens, quand la recette sera tombée à telle somme : donc dans le cas où les pièces sont arrivées à ce terme, elles nous appartiennent réellement " »¹²²¹

Cet argument opposé par les Comédiens s'appuie sur les règlements de la Comédie-Française et sur les arrêts du Conseil auxquels les auteurs se sont soumis: les dispositions contenues dans ces derniers régissaient, entre autres, le statut des auteurs et la propriété des pièces. Puisque les auteurs ont accepté de s'y conformer c'est bien qu'ils étaient d'accord.

Mais si les Comédiens parlent de conventions, en réalité, le contenu de ces règlements est comparable à ce que nous appelons aujourd'hui des « contrats d'adhésion » : en effet les conditions de ces règlement étaient établies unilatéralement à l'avance par l'une des parties, et l'autre partie, c'est-à-dire les auteurs, n'avait d'autre choix que d'accepter ou de refuser.

Les auteurs se proposent de renverser le dernier raisonnement proposé par les Comédiens en opérant une distinction bien simple et bien claire :

*« Les conventions lient ceux qui les ont faites. Oui, quand elles sont volontaires de part et d'autre : **mais votre privilège exclusif vous mettoit dans les cas de faire la loi à***

¹²²⁰ LA HARPE, Jean-François de, Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale... 1790, p. 33

¹²²¹ *Ibid*, p. 34

quiconque vouloit être joué ; et tout contrat ou l'une des deux parties est dans le cas de faire la loi à l'autre, est nul de droit. »

De plus, comment pouvez-vous regarder des arrêts du Conseil, rédigés sans la participation des auteurs, comme des conventions volontaires des auteurs ? ¹²²²»

Ce privilège exclusif ne lésait pas que les auteurs : il portait aussi atteinte au plaisir du public car il l'empêchait de pouvoir jouir de toutes les œuvres écrites. En effet, durant le XVIII^e siècle la production dramatique augmente sensiblement. Mais les moyens de les diffuser ne suivent pas le même rythme et les trois grands théâtres privilégiés, qui ont aussi la charge de maintenir le répertoire, ne suffisent plus à la création.

C'est ce que dénonce la Harpe. Il assure que si l'on suit sa proposition de supprimer le privilège exclusif de répertoire, d'autres Théâtres pourront alors jouer ce répertoire inexploité :

« Il est prouvé que les comédiens, par leur possession exclusive, ont accumulé un fond immense de richesses dramatiques qu'ils ne peuvent à eux seuls mettre en valeur. Ce fond récompensera le travail d'autres comédiens, et ne sera plus perdu pour le public ; Le public y gagnera ce double avantage, que ses plaisirs seront multipliés par la variété, et plus piquans par la comparaison, une cette comparaison même, qui sert toujours à former le goût, rendra son jugement plus sûr. Un auteur ne sera plus obligé d'attendre pendant cinq ou six ans le moment de voir éclore le fruit de ses veilles, et n'aura plus devant les yeux, la décourageante perspective de cette longue attente qui étoit la mort de toute émulation, (...) Il est de fait que ce seul obstacle a suffi pour écarter de la scène des hommes d'un mérite reconnu. ¹²²³»

La Harpe, à la fin de son adresse et de la pétition écrite au nom des auteurs dramatiques, présente un projet de décret très complet qui, s'il est adopté, bouleversera toute la législation antérieure sur les spectacles. Sur cinq articles, quatre concernent la propriété littéraire et artistique. Tous les cas sont prévus : les droits des auteurs vivants, ceux des auteurs morts. Même la notion d'œuvres devenues « propriétés publiques » est définie :

¹²²² *Ibid.*

¹²²³ LA HARPE, Jean-François de, Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale..., 1790, pp. 36-37.

« 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 (...)

3° les comédiens n'ayant point de droit de propriété sur les pièces qu'ils représentent depuis l'établissement de leur théâtre, toute autre troupe ancienne ou nouvelle sera autorisée à représenter les pièces des auteurs morts, devenues une propriété publique, et de traiter avec les auteurs vivans pour les pièces déjà représentées ou pour celles qui ne l'auroient pas encore été.

4° Les ouvrages des auteurs vivans ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue du royaume, sans leur consentement formel et par écrit.

5° Cinq ans après la mort des auteurs, il sera permis de représenter leurs ouvrages sur tous les théâtres, sans que personne puisse en exiger rétribution, à moins qu'ils n'en aient fait une cession particulière à telle ou telle troupe ; auquel cas, cette troupe sera seule en droit de les jouer tant qu'elle subsistera. ¹²²⁴ »

Dans cette *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, présentée par la Harpe, il est également question de la liberté des Théâtres. Nous avons déjà vu que cela avait conduit à l'adoption du Décret du 13 janvier 1791 permettant à tout citoyen d'ouvrir sa propre salle de spectacles¹²²⁵.

S'il ne s'était agi que de cela, et que la question des droits d'auteur n'y avait pas été associée, les débats auraient sûrement été de courte durée et l'adoption du projet se serait faite dans les plus brefs délais. Mais c'est que la propriété littéraire des auteurs est vigoureusement défendue par la Harpe dans la *Pétition des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*¹²²⁶ : en effet, le privilège exclusif de répertoire est violemment attaqué et à travers lui, c'est l'attitude inacceptable des Comédiens Français qui est visée. D'ailleurs, ces derniers, se sentant offensés, réagissent immédiatement : ils adressent à leur tour à l'Assemblée des *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatique*¹²²⁷.

¹²²⁴ LA HARPE, Jean-François de, *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale...*, 1790, pp. 38-39.

¹²²⁵ Voir chapitre 1 de la 1^{ère} Partie.

¹²²⁶ La *Pétition des auteurs*, toujours de la main de la Harpe, suit directement l'*Adresse des auteurs à l'Assemblée nationale*. Tout est rassemblé dans le document cité tout au long de ce développement, à savoir : LA HARPE, Jean-François de, *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale* prononcée par M. de la Harpe, dans la séance du mardi 24 août, (S.n), (S.I), 1790, 46 p.

¹²²⁷ MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, 36 p.

L'Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale s'apparente à un véritable « mémoire » contenant tous les arguments et les prétentions des auteurs dramatiques. Analysons, à présent, le « mémoire en défense » des Comédiens, pour savoir comment ils vont répondre aux attaques qui leur ont été faites. Après avoir pris connaissance des arguments avancés par les deux parties, c'est Le Chapelier qui est chargé de faire le rapport devant l'Assemblée nationale le 13 janvier 1791. Quelles vont-êtré ses « conclusions » ?

b. De la résistance de la Comédie-Française à l'adoption de la loi du 13 janvier 1791 : La reconnaissance des droits d'auteur

Les Comédiens français entendent bien prouver qu'ils sont dans leurs droits et que leur comportement vis-à-vis des auteurs n'a rien de blâmable.

A leur tour, ils adressent des *Observation pour les comédiens français, sur la Pétition adressée par les Auteurs Dramatiques à l'Assemblée Nationale*.

Pour détruire les arguments avancés par la Harpe, ils commencent d'abord par mettre en doute la qualité des signataires de la pétition :

Ils font valoir que la *Pétition des auteurs dramatiques* est loin de représenter tous les gens de la profession :

« Pour rendre ces réclamations plus imposantes on les représente comme le vœu de tous les Auteurs dramatiques, quoique la pétition qui les renferme ne soit signée que de quelques-uns. ¹²²⁸ »

Par ailleurs, les Comédiens affirment que certains des signataires ne peuvent pas, à proprement parler, être considérés comme des véritables auteurs dramatiques :

« On a même eu l'adresse, ou plutôt l'artifice, pour s'efforcer de paroître devant l'Assemblée nationale avec un plus grand nombre de signatures, d'y mêler celles d'Auteurs qui n'ont jamais rien composé pour le Théâtre français, & qui dès lors ne peuvent pas être compté parmi les écrivains dramatiques, comme M. Framery ¹²²⁹ »

¹²²⁸ MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, pp. 3-4

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 4

Les Français vont même jusqu'à mettre en doute l'authenticité de certaines signatures portées sur la *Pétition des Auteurs dramatiques* :

« *celles d'Auteurs qui, non seulement n'ont pas signé la pétition, mais ne l'ont pas même connue, comme M. Vigée.* ¹²³⁰ »

Et pour prouver leurs dires, les comédiens joignent une lettre écrite par M. Vigée et adressée à la Comédie-Française le 6 septembre 1790 :

« *Je n'ai point été présent à la délibération des Auteurs dramatiques ; je n'ai pas entendu la discussion des motifs qui ont fait rédiger l'adresse : l'adresse même ne m'a point été communiquée, & c'est avec surprise que je la vois revêtue d'une signature que je n'ai point donnée.* ¹²³¹ »

Vigée ne se serait-il pas plutôt désisté, après coup, craignant tout le bruit fait par cette affaire ?

En tous cas, les Comédiens Français et les auteurs dramatiques sont au moins d'accord sur un point :

« *Le talent de l'Auteur a donc besoin du talent du Comédien, comme le talent du Comédien a besoin de celui de l'Auteur.* ¹²³² »

Les comédiens utilisent ici le même argument que celui invoqué par les hommes de lettres mais cette fois, ils le tournent à leur avantage : ils expliquent que, conscients de cette interdépendance entre acteurs et auteurs, ils n'auraient pas l'imprudence de mettre cette nécessaire relation en péril, car il va de leur intérêt :

« *Il existe d'ailleurs entre les écrivains dramatiques & les Comédiens, des rapports nécessaires, & qui leur défendent de chercher à se nuire les uns aux autres, sous peine de se nuire aussi à eux-mêmes.* ¹²³³ »

A propos du privilège de répertoire contre lequel les auteurs réclament, non seulement les Comédiens affirment leur propriété sur celui-ci, mais ils soutiennent que l'Assemblée nationale n'est pas compétente pour cette question et que seul le pouvoir judiciaire peut trancher en cette matière :

¹²³⁰ *Ibid*, p. 4

¹²³¹ *Ibid*, p. 5

¹²³² *Ibid*, p. 6

¹²³³ *Ibid*, p. 6

« Il n'y a que les Tribunaux, en effet, qui puissent décider si une telle pièce est ou n'est pas la propriété d'un tel Théâtre.

Cette question n'est pas du ressort de l'Assemblée Nationale.

Le Corps législatif crée les principes ; mais il ne les applique pas.

Il fait les lois ; mais ce sont les Tribunaux qui les exécutent.

*L'Assemblée nationale a décrété, dans la Déclaration des droits de l'homme, que
 “ les propriétés étant un droit inviolable & sacré, nul ne pouvoit en être privé, si ce n'étoit lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exigeoit évidemment, & sous la condition d'une juste & préalable indemnité (article 17) ”. Mais elle n'a pas décrété que quelque chose serait une propriété, on n'en serait pas une.*

Quand il s'élève à cet égard une difficulté particulière, ce n'est pas au Corps législatif à la décider, c'est aux Tribunaux. (...)

On sent bien qu'il seroit commode pour les écrivains dramatiques de faire décider par décret de l'Assemblée Nationale, c'est-à-dire par une loi, que toutes les pièces qui forment le répertoire de la Comédie-Française appartient à tous.

Mais jamais l'Assemblée Nationale ne se portera à commettre une injustice aussi révoltante.¹²³⁴ »

Les Comédiens veulent montrer leur bon droit et prouver qu'ils « ont véritablement acquis les pièces qui forment leur répertoire.¹²³⁵ »

Les acteurs assurent qu'ils ont véritablement acquis les pièces qui forment leur répertoire :

« La preuve en est dans leurs propres registres.

Nous n'en citerons que quelques exemples, pris au hasard.

On voit dans ces registres, à la date de l'année 1660 :

Donné à Molière, pour les Précieuses ridicules, en plusieurs à-comptes, mille livres¹²³⁶(...)

On voit dans ces Registres quelque chose d'encore plus fort, on voit que les Comédiens Français commandoient des pièces aux Auteurs, & les payoient à l'avance.

¹²³⁴ MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, pp. 14-16.

¹²³⁵ *Ibid*, p. 18.

¹²³⁶ D'autres exemples sont cités. Nous les avons déjà cités au début de ce chapitre dans le développement concernant le statut des auteurs sous l'Ancien Régime.

On lit à la date de 1663, payé à M. Calpenede, pour une pièce de Théâtre QU'IL DOIT FAIRE, 800 livres.

Si ce ne sont pas là des propriétés, nous prions qu'on nous dise ce qu'on entend par ce mot, & à quoi on prétend l'appliquer.¹²³⁷ »

A propos des auteurs vivants, les Comédiens font valoir que des conventions ont été acceptées et signées de part et d'autre :

« Mais ces conventions, dit-on, n'ont pas été "libres", car les Comédiens Français avaient un "privilège" (...)

Ces conventions n'ont pas été "libres"

Eh qui forçoit les Auteurs à composer des Pièces pour les Comédiens Français ?

Ces Comédiens leur ont-ils jamais imposé la Loi ?

Les Auteurs, quand ils composoient leur Pièces, ne connoissoient-t-ils pas les Loix par lesquelles les Spectacles étoient gouvernés ?

N'ont-ils pas consenti à se soumettre à ces Loix quand ils ont consenti à travailler pour le Théâtre qu'elles régissoient ?

N'étoient-ils pas, au fonds, les maîtres d'imposer à la Comédie-Française telle condition qu'ils auroient voulu, ou de garder leurs Pièces dans leur portefeuille ?

Ne pouvoient-ils pas même les faire jouer dans les Provinces, par préférence à la Capitale ?¹²³⁸ »

Mais puisque les auteurs tiennent absolument à ce que leur propriété soit reconnue, il faut alors que ce soit des conventions particulières faites au cas par cas entre les parties qui règlent cette question et non une loi générale de l'Assemblée :

« Alors, chaque partie rentrera dans ses droits. On fera alors des marchés à chaque pièce. Les Auteurs seront les maîtres d'imposer telles conditions qu'ils jugeront à propos, mais les Comédiens seront libres aussi d'y souscrire, s'ils le veulent.

On sent bien, en effet, qu'il ne peut y avoir en cette matière de loi générale.

L'Assemblée Nationale, toute-puissante qu'elle est, ne peut pas elle-même créer des règles.

¹²³⁷ MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, pp. 19-20.

¹²³⁸ MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, pp. 23-25.

*Elle ne peut pas forcer les Auteurs à s'assujettir à telles bases, ni les Comédiens à faire tels sacrifices.*¹²³⁹ »

Enfin, Molé, d'Azincourt et Fleury, fondés de pouvoir des Comédiens Français ordinaires du roi, concluent leurs *Observations* par l'interrogation suivante :

« *Au surplus, pourquoi donc tous ces efforts des Auteurs Dramatiques contre les Comédiens Français ? Pourquoi cette espèce de conjuration ? Pourquoi cette animosité, qui semble chaque jour devenir plus vive ?*

Quand les Auteurs seront parvenus à écraser un Théâtre qui est le dépôt de toutes les richesses nationales, & l'instrument de leur propre gloire à eux-mêmes, qu'y auront-ils gagné ?

*Ils auront découragé les talents qu'on aime, anéanti une émulation nécessaire, rendu de grands travaux inutiles, introduit la confusion des genres les plus disparates, détruit jusqu'à la trace de ces souvenirs qui conservent des traditions précieuses, & qui ne peuvent se perpétuer qu'entre des Artistes qui vivent ensemble, & l'Art sera plus.*¹²⁴⁰ »

Si certains arguments des Comédiens sont pertinents, d'autres apparaissent comme des modèles de « mauvaise foi »...

Malgré cette campagne cette résistance des privilégiés, les auteurs dramatiques gardent l'avantage. D'ailleurs, l'Assemblée nationale n'avait-elle pas déjà montré sa ferme volonté de débarrasser les spectacles du joug trop sévère du gouvernement et des gentilshommes de la Chambre en décidant, dans son décret sur l'organisation judiciaire des 16-23 août 1790, que « *les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux.* » (Titre XI, art. 4) ?

Le 13 janvier 1791, Le Chapelier, montant à la tribune, donne la lecture de son rapport et des articles proposés. Ce rapport montre bien le retentissement qu'avait eu la pétition des auteurs dramatiques et leur polémique avec les comédiens, car le long travail de Le Chapelier n'était, en fait, qu'une répétition amplifiée des arguments de la Harpe et la réfutation, point par point, des objections présentées par le théâtre Français.

¹²³⁹ MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, p. 34

¹²⁴⁰ *Ibid*, pp. 35-36.

L'on sait que le projet de décret concernait à la fois la liberté pour tout citoyen de pouvoir ouvrir une salle de spectacles, et la reconnaissance du droit d'auteur.

Si le rapporteur s'attarde longuement sur la question de la liberté des Théâtres, il passe plus rapidement sur le point si ardemment combattu du privilège de répertoire. Il faut dire que pour lui, la solution à adopter est évident. Il souligne même l'audace des Comédiens Français dans ce débat :

« Nous vous avons lu, Messieurs, la phrase qui constate la prétention des comédiens, de s'approprier toutes les pièces des auteurs morts ; et reculant à leur gré l'époque de leur propriété, ils croient que cent ans de jouissance ne les ont pas dédommagés, ni leurs prédécesseurs, du léger honoraire que ceux-ci ont donné pour les chefs-d'œuvre dont ils veulent être exclusivement les déclamateurs. ¹²⁴¹ »

Le Chapelier insiste à propos des Français et semble même leur conseiller de se rallier à la cause des auteurs dramatiques. Il assure que la reconnaissance des droits d'auteur n'est en rien une menace pour eux et pour les recettes du Théâtre qui est assuré par leurs talents :

« L'intérêt des comédiens eût été (...) de se joindre aux auteurs de cette pétition pour solliciter votre décret. (...) »

*Ils seront à la place où ils doivent être, encourageant les productions littéraires par les charmes dont ils les parent, jouissant de leurs talents que l'infériorité de leurs émules fera davantage ressortir, **formant des contrats libres avec les auteurs, et cessant de commencer par être des usurpateurs heureux pour devenir des propriétaires légitimes, affranchis enfin de ce servage avilissant pour les arts, et n'étant plus que sous l'inspection sage des magistrats du peuple.** ¹²⁴² »*

Le Chapelier défend la cause des auteurs dramatiques en reprenant un à un les arguments avancés par la Harpe dans son *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*¹²⁴³. Le rapporteur affirme qu'il s'agit bien ici d'une question de

¹²⁴¹ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. XXII, p. 212.

¹²⁴² Ibid, p. 216.

¹²⁴³ Nous ne reprendrons pas ici les arguments présentés par Le Chapelier et qui sont une reprise exacte de ceux avancés par la Harpe dans l'Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale. On peut cependant aller consulter les raisons invoquées par Le Chapelier en faveur de la reconnaissance du droit d'auteur en consultant : MAVIDAL et LAURENT (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, Op. cit.*, t. XXII, pp. 212-213.

propriété mais d'un genre particulier. Il se réfère même à ce qui est pratiqué en Angleterre à ce sujet :

« La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable et, si je puis parler ainsi, la plus personnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain ; cependant c'est une propriété d'un genre tout différent des autres propriétés.

Quand un auteur a livré son ouvrage au public, quand cet ouvrage est entre les mains de tout le monde, que tous les hommes instruits le connaissent, qu'ils se sont emparés des beautés qu'il contient, qu'ils ont confié à leur mémoire les traits les plus heureux ; il semble que dès ce moment l'écrivain a associé le public à sa propriété, ou plutôt lui la lui a transmise tout entière ; cependant, comme il est extrêmement juste que les hommes qui cultivent le domaine de la pensée tirent quelque fruit de leur travail, il faut que, pendant toute leur vie et quelques années après leur mort, personne ne puisse, sans leur consentement, disposer du produit de leur génie. Mais aussi, après le délai fixé, la propriété du public commence, et tout le monde doit pouvoir imprimer, publier des ouvrages qui ont contribué à éclairer l'esprit humain.

Voilà ce qui s'opère en Angleterre pour les auteurs et le public, par des actes que l'on nomme tutélaires, ce qui se faisait autrefois en France par les privilèges¹²⁴⁴ que le roi accordait, et ce qui sera dorénavant fixé par une loi ; moyen beaucoup plus sage et le seul qu'il convienne d'employer.¹²⁴⁵ »

Puis, après avoir repris tous les arguments de la Harpe, et après avoir réfuté ceux des Comédiens, le rapporteur conclut :

« Telles sont, Messieurs, les raisons qui nous décident pour la pétition des auteurs dramatiques.¹²⁴⁶ »

Pour terminer sur la question du droit, Le Chapelier mentionne, tout en la réfutant, la dernière parade trouvée par les Comédiens pour empêcher la suppression du privilège de répertoire : les Français assurent que le maintien de ce régime spécifique est plus souhaité par leurs créancier car il est un gage que les recettes seront bonnes et que les

¹²⁴⁴ Qui dit privilège dit régime spécifique et en France, certains auteurs bénéficiaient de pensions royales. La plupart des autres auteurs étaient dans le dénuement le plus total tandis que d'autres exerçaient un métier principal à côté.

¹²⁴⁵ MAVIDAL et LAURENT (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, Op. cit, t. XXII, pp. 212-213.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 213.

prêts seront remboursés. Le Chapelier dénonce, devant l'Assemblée, cet argument plus que douteux :

« Je ne sais pas, Messieurs, si je dois vous entretenir d'une réclamation accessoire faite pour soutenir la prétention des comédiens, et qui ne me paraît qu'offensive pour eux ; c'est la réclamation de personnes qui se disent créanciers du Théâtre-Français. On ne conçoit guère ce que peut faire, dans une question de cette nature, l'intervention des créanciers. Si la destruction des privilèges, si le renversement de tous les abus avaient tenu à l'inquiétude des créanciers de ceux qui vivaient des privilèges et d'abus, il se serait opéré peu de réformes.

Les comédiens ont des engagements, ils y satisferont ; leur état, loin de diminuer par la concurrence et la liberté, doit augmenter par l'émulation et le perfectionnement des talents ; pourquoi leurs créanciers doutent-ils des efforts qu'ils feront et des moyens qu'ils auront pour attirer le public à leur beau spectacle ? Longtemps encore, ou pour mieux dire, toujours, les comédiens qui ont un établissement tout formé, qui ont des talents distingués, qui ont montré un zèle auquel nous nous plaignons à rendre justice, auront de grands avantages sur leurs concurrents ; et si les créanciers n'ont pu raisonnablement compter que sur la fidélité et les talents de leurs débiteurs, ils n'ont rien perdu des sûretés sur lesquelles ils ont spéculé.¹²⁴⁷ »

Après quelques courtes discussions, le projet de décret présenté par Le Chapelier est adopté le jour même.

Sur les sept articles du décret qui régit à la fois la liberté des Théâtres, le droit d'auteur mais aussi la police des spectacles, quatre concernent la propriété littéraire, ce qui prouve bien l'importance de cette question :

« Art. 2

Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans, et plus, sont une propriété publique et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges, qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

Art. 3

Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel, et par écrit, des

¹²⁴⁷ *Ibid*, t. XXII, pp. 213-214.

auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

Art. 4

La disposition de l'article 3 s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens règlements ; néanmoins, les actes qui auraient été passés entre des comédiens et des auteurs vivants, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans, seront exécutés.

Art. 5

Les héritiers ou les cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages, durant l'espace de cinq années, après la mort de l'auteur.¹²⁴⁸»

Les dispositions du décret concernant le droit d'auteur sont concises, claires et précises. Elles ont donc non seulement toutes les qualités stylistiques d'une bonne loi¹²⁴⁹, mais elles ont aussi l'intelligence de prévoir toutes les situations : le cas des auteurs morts et de leurs ayants droits, le cas des auteurs vivants qui ont déjà été représentés ou qui ne l'ont pas encore été, le cas où des actes existeraient déjà entre auteurs et comédiens et enfin la notion d'œuvres « tombées dans le domaine public ».

Il est alors intéressant de rapprocher le projet proposé par la Harpe et les dispositions adoptées le 13 janvier 1791 : les mesures sont identiques si ce n'est que le décret adopté prévoit en plus des sanctions en cas de non respect du droit d'auteur (confiscation de la recette).

La Comédie Française n'avait donc plus qu'à s'incliner. C'est ce qu'elle fait, mais non sans protester une dernière fois par une pétition adressée à l'Assemblée nationale¹²⁵⁰ : elle avoue sa stupéfaction et se présente en victime sacrifiée sur l'autel de l'abolition des privilèges :

« La Comédie Française osera dire qu'elle a été étonnée du décret que l'Assemblée nationale vient de rendre (...)

Elle avouera même avec bonne foi qu'il lui étoit impossible d'imaginer que jamais elle pût être contrainte de sacrifier des droits qui lui avoient été transmis par les

¹²⁴⁸ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, Op. cit, t. XXII, p. 214.

¹²⁴⁹ Voir nos travaux sur « Styles juridiques, styles musicaux ».

¹²⁵⁰ *Pétition de la Comédie-Française à l'Assemblée nationale*, Impr. De Prault, 13 p.

conventions les plus volontaires, & qui reposoient sur les fondemens les plus anciens, & qui paraissoient les plus invariables.

Mais, pénétrée de respect pour tout ce qui émane du Corps auguste que la Nation a chargé de lui donner des loix, & la jalouse de lui prouver sa soumission par le témoignage même le moins équivoque, la Comédie Française se console en regardant le préjudice si grave qu'elle éprouve du décret dont elle est victime, comme un hommage qui exigent d'elle, ainsi que de toute la France, les principes régénérateurs qui en renouvellent aujourd'hui les destinées, & comme la portion, pour ainsi dire contributoire de ce qu'elle doit, comme tous les autres citoyens, en offrande au bien général.¹²⁵¹ »

Et la comédie française continue en exposant d'autres arguments contre le décret adopté le 13 janvier 1791.

Cette fois, elle insiste sur le sort terrible que vont connaître les artistes de son Théâtre à cause de cette nouvelle loi. Elle explique que « *des acteurs célèbres (...) n'ont actuellement d'autre existence que celle qu'ils tiennent des pensions qui leur sont faites par la Comédie.*¹²⁵² »

Mais avec le décret qui a été rendu et la suppression du privilège de répertoire, la Comédie-Française se retrouve dans une situation financière difficile. Si elle consent au sacrifice que la Nation lui impose avec le décret de 1791, elle expose que cela emporte une grave conséquence pour les pensions des artistes : elles « *tombent donc avec les propriétés qui en étoient le gage.* »

La Comédie Française assure que « *le plus honorable de ses devoirs, comme la plus douce de ses jouissances, étoit de conserver sans cesse le lien qui l'unissoit à des artistes qui avoient tant ajouté à son influence, & comme étendu son empire. Elle gémit de se voir condamnée à l'affreuse nécessité de rompre ce lien, pour ainsi dire, de ses propres mains.*¹²⁵³ » Elle ne pourra donc plus soutenir ni venir « *au secours de ces talents rares qui ont donné un si grand éclat à l'art du Théâtre* ». Cela est dû au fait que tous les moyens qui lui permettaient d'assurer des pensions aux artistes « *lui en sont malheureusement ravis*¹²⁵⁴ » par le décret de 1791.

¹²⁵¹ *Ibid*, pp. 4-5

¹²⁵² *Pétition de la Comédie-Française à l'Assemblée nationale*, Impr. De Prault, p. 9

¹²⁵³ *Ibid*, p. 11

¹²⁵⁴ *Ibid*, pp. 11-12.

La Comédie-Française conclut ainsi sa pétition :

« Ce sera au moins toujours une consolation bien précieuse pour elle d'avoir appelé l'attention de l'Assemblée Nationale sur la destinée d'anciens Sociétaires qui, au prix d'une vie entière consacrée à la culture d'un art que la Nation idolâtre, se voit menacés de l'indigence, & comme forcés de se survivre pour ainsi dire à eux-mêmes. Signé les Comédiens Français. ¹²⁵⁵ »

On l'a bien compris, le débat est loin d'être fini : les entrepreneurs de spectacles vont, eux aussi, protester contre le décret de 1791.

c. Les problèmes posés par la loi de 1791 : « la guerre des pétitions » et la confirmation du décret du 13 janvier par le décret du 19 juillet 1791.

Il n'y a pas que la Comédie-Française qui soit furieuse contre le décret du 13 janvier 1791. Les Théâtres de province vont aussi se soulever contre cette reconnaissance du droit d'auteur :

« Quelques Directeurs de Spectacle des Départements prétendirent que ce décret avait été surpris à l'Assemblée. Ils se coalisèrent d'abord pour imposer à la Loi une résistance vigoureuse & presque générale ; ils présentèrent une pétition, dans laquelle ils demandèrent que les Ouvrages représentés ou publiés avant le décret (...) fussent déclarés leur appartenir. À force d'intrigues, ils obtinrent "secrètement un avis", signé de quelques Membres du comité de constitution, qui resta inconnu à l'Assemblée, & qui semblait leur accorder leur demande. ¹²⁵⁶ »

Alors, sur les représentations faites publiquement par les gens de lettres, l'Assemblée rend un nouveau décret en juillet 1791 :

« L'Assemblée décréta de nouveau, en juillet 1791, que la Loi s'étendait à tous les Ouvrages joués ou non, imprimés ou non avant cette époque, que les Directeurs n'auraient pas acquis par un acte formel. ¹²⁵⁷ »

¹²⁵⁵ *Ibid*, pp. 12-13.

¹²⁵⁶ Voir *Les auteurs dramatiques soussignés, aux représentants de la République française*, de l'impr. Du citoyen L.P. Couret, Paris, p. 1. (Disponible sur le site Internet de la BnF : <http://gallica.bnf.fr>)

¹²⁵⁷ *Ibid*. Cette pétition est un excellent résumé de ce que nous appelons « la guerre des pétitions » en 1791. Nous en reproduisons le texte *in extenso* en annexe.

Dans quelles circonstances exactes ce décret est-il survenu le 19 juillet 1791¹²⁵⁸ ?

Le 19 juillet 1791, un rapport du comité de Constitution relatif aux spectacles est à l'ordre du jour. Avant que le Chapelier, rapporteur à nouveau, n'entre plus dans les détails, il est fait un bref état de la législation sur les spectacles et sur le droit d'auteur. L'Assemblée reconnaît que les décrets rendus ont soulevé de nombreuses difficultés : *« L'Assemblée nationale se rappelle qu'elle a rendu 2 décrets relativement aux spectacles et la propriété des auteurs dramatiques. Le premier décret est du 16 août 1790 ; il est compris dans les décrets relatifs à l'ordre judiciaire. Le deuxième décret est du 13 janvier 1791. Les dispositions de ces 2 décrets ont fait naître beaucoup de difficultés dans diverses villes du royaume.¹²⁵⁹ »*

En effet, depuis la reconnaissance du droit d'auteur, la Comédie-Française mais aussi les comédiens et directeurs des Théâtres de province protestent : non seulement ils protestent contre l'abolition de leur privilège de répertoire mais ils ne payent pas aux auteurs ce qui leur est dû selon la loi des 13-19 janvier 1791.

Certains, même, se basent sur le décret du 16 août 1790 pour justifier ce non paiement des droits. Le décret d'août 1790 prévoyait en effet que les directeurs de Théâtres qui jouissaient du droit d'exploitation des spectacles, en vertu d'un privilège qui leur avait été concédé à prix d'argent, continueraient à en jouir pour la durée de leur privilège. Sous prétexte qu'ils peuvent ainsi jouir de prérogatives acquises sous le règne de la monarchie absolue, ils en déduisent qu'ils restent sous l'empire des lois d'Ancien Régime et qu'ils ne doivent donc rien payer aux auteurs. Il est donc nécessaire que le décret du 19 juillet 1791 confirme celui du 13 janvier 1791, en rappelant aux directeurs de Théâtres qu'ils sont tous assujettis au droit d'auteur et qu'il n'y a aucune exception. C'est ce que rappelle le Chapelier dans son rapport :

« Enfin, la propriété des auteurs dramatiques a été attaquée sous le prétexte de ce privilège exclusif. Les entrepreneurs de spectacle, voyant notre décret du 16 août 1790 et l'opinion du comité de Constitution, ont dit : nous devons être comme dans l'ancien état ; et dans l'ancien état, nous ne payions rien aux auteurs dramatiques. Donc nous ne leur devons rien donner maintenant. Ils ont été plus loin : ils ont prétendu que les

¹²⁵⁸ Nous prenons ici le temps d'étudier ce décret assez peu connu et généralement éludé par les ouvrages sur la propriété littéraire et artistique.

¹²⁵⁹ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, P. Dupont, t. XXVIII, p. 441.

auteurs ayant fait imprimer leurs ouvrages et graver la musique, ils avaient droit de s'en emparer chez un libraire, et en achetant un exemplaire, de jouir sans rien payer. Voilà, Messieurs, les dispositions les plus contraires à la propriété la plus certaine, la plus personnelle, la plus sacrée, celle qui appartient à l'homme par son génie ; voilà comment on cherche à épuiser tous les moyens possibles de l'attaquer, et voilà ce à quoi il faut remédier, d'une manière très positive. Je vais vous lire notre projet de décret (...)¹²⁶⁰ »

Le projet de décret comporte quatre articles. Les deux premiers concernent l'articulation entre les décrets du 16 août 1790 et du 13 janvier 1791. Les articles 3 et 4 concernent le droit d'auteur. Le projet de décret fait l'objet de débats : Rewbel et Castellanet interviennent notamment, concernant les articles 1 et 2.

Pour permettre l'adoption du décret, l'Assemblée nationale élude la question des deux premiers articles du projet qui n'apparaissent pas absolument nécessaires.

Seuls les articles sur le droit d'auteur sont alors repris tels qu'ils avaient été proposés par le Chapelier :

« l'Assemblée nationale, considérant que la loi du 16 août 1790 n'était que provisoire, et que la loi du 13 janvier dernier contient des dispositions générales, qui seules doivent être exécutées dans tous l'Empire français, a décrété, sur l'article premier du projet du comité, il n'y a pas lieu de délibérer ; en conséquence, décrète :

Article 1er

Conformément aux dispositions des articles 3 et 4 du décret du 13 janvier dernier, concernant les spectacles, les ouvrages des auteurs vivants, même ceux qui étaient représentés avant cette époque, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés, ne pourront être représentés sur aucun théâtre public dans toute l'étendue du royaume, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, ou sans celui de leurs héritiers ou cessionnaires, pour les ouvrages des auteurs morts depuis moins de 5 ans, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l'auteur ou de ses héritiers ou cessionnaires.

Article 2. La convention entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles sera parfaitement libre, et les officiers municipaux, ni aucuns autres fonctionnaires publics ne pourront taxer lesdits ouvrages, ni modérer ou augmenter le prix convenu ; et la

¹²⁶⁰ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXVIII, p. 442.

*rétribution des auteurs convenue entre eux ou leurs ayants-cause, et les entrepreneurs de spectacles, ne pourra être saisie ni arrêtée par les créanciers des entrepreneurs du spectacle.*¹²⁶¹ »

Il ne semble pas que la loi du 19 juillet-6 août 1791 ait eu plus d'effet que le décret du 13 janvier 1791.

Par ailleurs, il faut signaler qu'entre temps, plusieurs auteurs ont déjà fait des traités en bonne et due forme avec certains Théâtres en se basant sur les dispositions du premier décret, tel Collot d'Herbois qui passe une intéressante convention avec le théâtre de Monsieur, le 17 mars 1791¹²⁶².

Malgré tout, la plupart des auteurs continuent à être joués sans que la permission leur soit directement demandée. Les héritiers des auteurs morts depuis moins de cinq ans ou encore les cessionnaires, ne sont pas beaucoup plus sollicités.

Comment expliquer que la loi, « expression de la volonté générale » rencontre une telle résistance ? Les décrets de l'Assemblée nationale n'auraient-ils donc aucune autorité, bien qu'ils prévoient des sanctions ? Si les comédiens et les directeurs ne veulent pas se soumettre aux législateurs révolutionnaires qui par deux fois déjà¹²⁶³ ont affirmé la propriété des auteurs dramatiques, existe-t-il un moyen pour les obliger à respecter les droits qui ont été reconnus aux écrivains ? C'est que l'on touche ici à une question délicate : celle des moyens qui peuvent être légalement employés pour assurer l'application des lois.

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais avait bien fondé, dès le 3 juillet 1777, une société des auteurs dramatiques avec une vingtaine d'hommes de lettres dont Sedaine, Chamfort, Favart, ou encore Ducis¹²⁶⁴. Ce « Bureau de législation dramatique » avait pour fonction de défendre la propriété des auteurs et de connaître des différends qui s'élèveraient avec les spectacles : il devait concilier, s'il était possible, les intérêts respectifs de chaque partie (auteurs et comédiens)¹²⁶⁵.

¹²⁶¹ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. XXVIII, p. 443.

¹²⁶² Voir WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Charavay frères, Paris, 1880, 524 p.

¹²⁶³ Loi des 13 et 19 janvier 1791 et loi du 19 juillet-6 août 1791 (également cités sous le nom de décret du 13 janvier 1791 et décret du 19 juillet 1791.)

¹²⁶⁴ Voir LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris, 1856, t. II, pp. 26 et s.

¹²⁶⁵ Les séances se tiennent, au Louvre, chez Sedaine, et Beaumarchais est le secrétaire perpétuel du Bureau.

Mais cet instrument a-t-il une quelconque efficacité dans le respect par les directeurs et les comédiens de la propriété des auteurs dramatiques, notamment depuis l'adoption des décrets de janvier et juillet 1791 ?

Pendant les années 1791-1792, l'activité de ce « Bureau de législation dramatique » censé défendre les droits des auteurs, ne semble pas très intense si l'on en croit *l'Almanach de Froullé* qui dit à la fin de l'année :

« Cette vigilance ne s'étend pas encore bien loin, puisqu'on viole impunément les lois, soit en dépouillant les héritiers d'un auteur mort depuis deux ou trois ans, soit en jouant dans les départements les pièces des auteurs vivants à leur insu et sans leur aveu. Au lieu de s'occuper sérieusement de leurs véritables intérêts, les membres perdent leur temps en discussions vaines, en pétitions et en réclamations puérides ¹²⁶⁶ »

C'est que les directeurs et les comédiens résistent plus que jamais : ils vont jusqu'à dénoncer « la corporation des auteurs dramatiques ¹²⁶⁷ ». Et l'année 1791 se termine sur une nouvelle « guerre des pétitions » :

- le 27 novembre 1791, ce sont les comédiens des différentes villes qui adressent une nouvelle pétition contre les décrets rendus par l'Assemblée nationale
- le 23 décembre 1791, c'est Beaumarchais qui adresse, à son tour, une *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs des spectacles*. Elle est lue par l'auteur lui-même au comité d'Instruction publique.

Dans la *Pétition à l'Assemblée Nationale présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Genève, Orléans et Grenoble*, est soulevée la question des problèmes engendrés par la reconnaissance des droits d'auteur. On le voit, la résistance prend une ampleur nationale :

«*MESSIEURS,*

Nous réclamons contre deux décrets, qui ont été surpris à l'Assemblée Constituante par les auteurs dramatiques ; décrets qui enlèvent à tous les spectacles de province la

¹²⁶⁶ *Almanach de Froullé* pour 1792, cité par HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, pp. 65-66.

¹²⁶⁷ Voir notamment : FLACHAT, *Dénonciation de la corporation des auteurs dramatiques*, (S.n), (S.l), 179 ?, 15 p. ; voir aussi GUDIN de la BRENNELLERIE, Paul-Philippe, *Observations sur la dénonciation de la corporation des auteurs dramatiques*, (S.n), (S.l), 179 ?, 7 p.

*propriété de leurs répertoires ; décrets qui frappent à la fois sur dix mille citoyens dévoués, comme nous, à la profession du théâtre ; décrets qui ont été rendus sur la simple demande des auteurs, et sans que le comité, auquel ils se sont adressés, ait daigné même nous entendre ; mais plus honnêtes, plus justes que nos adversaires, nous demandons, Messieurs, avant tout, une discussion contradictoire, approfondie. Les auteurs ont fui la lumière, et nous, nous la cherchons. Nous nous contenterons donc de vous instruire ici en peu de mots de l'état de la question.*¹²⁶⁸»

Les comédiens expliquent alors les « effets pervers » de la reconnaissance du droit d'auteur sur leur profession. Ils soulignent aussi les difficultés financières dans lesquelles ils se retrouvent à cause de l'adoption des décrets de janvier et juillet 1791 : « Avant la révolution, les auteurs dramatiques ne tiroient de la représentation de leurs pièces, ou de leurs partitions, d'autres bénéfices que celui dont ils convenoient avec les spectacles de Paris ; ils vendoient ensuite leur ouvrage à un imprimeur ou un graveur ; et par le marché qu'ils avoient fait avec eux, ils aliénoient leur propriété sans retour. Alors l'imprimeur ou le graveur revendoit leurs pièces, ou leurs partitions, aux spectacles de province, ceux-ci les représentoient sans avoir aucun rapport avec les auteurs ; les auteurs eux-mêmes consentoient qu'ils les jouasse ; ils y consentoient, soit par leur silence, soit par l'approbation la plus formelle, soit même et assez souvent par leur présence.

*Les Comédiens étoient donc convaincus qu'ils étoient maîtres de représenter les pièces imprimées et gravées, ont fait tous les frais indispensables pour monter ces pièces, ont engagé tous les acteurs nécessaires pour les jouer, ont fait faire des costumes et des décorations convenables, et ont composé un répertoire qui, pour cet objet seul, non compris l'ancien théâtre, comprend trois cents pièces au moins.*¹²⁶⁹ (...)

C'est de notre fortune entière qu'il s'agit ; c'est de celle des dix mille citoyens : vous connoîtrez, par la discussion, quelle seroit l'immensité de nos pertes ; elles seroient incalculables : et d'avance, depuis la révolution, les trois premiers spectacles du royaume, Lyon, Bordeaux et Marseille, perdent annuellement, depuis deux ans, 60 ou

¹²⁶⁸ FLACHAT, *Pétition à l'Assemblée nationale, présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Genève, Orléans et Grenoble*, (S.n), (S.l), 1791, pp. 3-4

¹²⁶⁹ *Ibid*, pp. 4-5.

80 000 livres. Jugez ce qu'ils deviendront, si on leur enlève encore le répertoire de tout le nouveau théâtre, ou si les auteurs peuvent les imposer à leur gré ! ¹²⁷⁰ »

Par ailleurs, les comédiens dénoncent une sorte d'« effet rétroactif » directement engendré par l'adoption des décrets sur le droit d'auteur et qui est extrêmement pénalisant pour eux. Ils exposent que l'on a obtenu contre eux « une loi qui défend aux spectacles de jouer, sans le consentement des auteurs, non seulement les ouvrages qu'ils composeront à l'avenir, mais encore toutes les pièces faites par les auteurs avant la révolution, vendues par eux et représentées de leur consentement.

De sorte que, par là les auteurs reprennent une propriété qui ne leur appartenait plus, et enlèvent aux spectacles de province un répertoire immense, qui faisaient leur seule richesse ; car l'ancien théâtre, comme on sait, n'attire pas les spectateurs, et paieroit à peine moitié des frais. ¹²⁷¹ (...)

Ainsi les décrets qui déclarent que les pièces anciennes sont la propriété des auteurs, pèchent par le défaut le plus capital qu'on puisse reprocher à une loi, celui d'avoir un effet rétroactif : ils prononcent qu'un héritage vendu appartient encore au vendeur, et que l'acheteur n'y a aucun droit. ¹²⁷² »

Les comédiens vont même jusqu'à dénoncer la « corporation des auteurs dramatiques » et l'existence d'une « entente » entre eux dans le but de pratiquer des tarifs prohibitifs : « Les auteurs, Messieurs, ont été plus loin ; non-seulement ils ont envahi la propriété des pièces antérieures au décret, mais ils ont combiné entr'eux un monopole par lequel ils se sont rendu maîtres de faire payer aux Comédiens, pour les pièces nouvelles, le prix qui leur plairoit.

Au mépris des principes les plus sacrés de la constitution, ils ont formé une corporation qui a fixé un tarif pour toutes les pièces des individus qui la composent ; et les Comédiens sont obligés, ou de payer ce prix à chaque auteur, ou de ne plus jouer aucune pièce.

La corporation a fait pis encore, en soumettant les Comédiens à l'inquisition la plus odieuse, elle a exigé qu'ils lui ouvrirent tous leurs registres, qu'ils les tinssent suivant

¹²⁷⁰ FLACHAT, *Pétition à l'Assemblée nationale, présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Genève, Orléans et Grenoble*, (S.n), (S.I), 1791, p. 13.

¹²⁷¹ *Ibid*, p. 6.

¹²⁷² *Ibid*, p. 10.

le mode qu'elle leur prescrirait, et qu'ils comptassent, 'jour par jour', avec ses représentants.

En un mot, dirigés dans leur marche, par un calculateur avisé et infatigable, le fameux M. de Beaumarchais, les auteurs ont fait contre les spectacles, un code vexatoire que les financiers les plus hardis n'auroient pas désavoué.

Ils ont préposé pour l'exécuter un agent général, qui se distingue par un despotisme digne des agents du fisc les plus endurcis. Ce douanier littéraire, gagé à Paris par les monopoleurs, domine de son poste toute la province, maîtrise tous les spectacles par ses correspondans, lance dans tous les coins du royaume les suppôts qu'il a ses ordres, évente les fraudeurs, leur ordonne de courir sus, fait arrêter les recettes, traîne dans les tribunaux les parties saisies, et, son tarif à la main, sollicite les confiscations¹²⁷³. (...)

La corporation scandaleuse qu'on fait les auteurs, pour forcer les Comédiens à leur payer leurs pièces, le prix qu'il leur plairoit, est vexatoire et inconstitutionnelle. Un décret du mois de juin dernier a déclaré nulle une semblable corporation, non seulement parce qu'elle étoit contraire à une des bases fondamentales de la constitution ; mais encore parce que la classe des citoyens qui se coalisoient, avoit pour but de forcer le public à payer à un prix exagéré les secours de leur industrie ; ce sont les termes mêmes du décret.

Ici, Messieurs, la corporation des auteurs a évidemment le même but. Ils veulent, en se coalisant, forcer tous les spectacles à leur payer le prix qu'ils voudront, puisque sans les nouvelles pièces les théâtres seroient obligés de fermer. Qu'individuellement les auteurs fassent leur marché avec les spectacles, ils en sont bien les maîtres ; mais qu'ils se réunissent tous pour les forcer à donner un même prix pour toutes leurs pièces, voilà ce qui est intolérable.¹²⁷⁴ »

Ce que veulent avant tout les comédiens, c'est un débat contradictoire avec les auteurs dramatiques :

«Vous avez, Messieurs, dans ce court exposé, le précis exact de nos réclamations, et de celles de tous les Comédiens du royaume ; mais encore une fois, et nous nous hâtons de

¹²⁷³ *Ibid*, pp. 8-10.

¹²⁷⁴ FLACHAT, *Pétition à l'Assemblée nationale, présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Genève, Orléans et Grenoble*, (S.n), (S.l), 1791, p. 11.

le redire, nous demandons entre les auteurs et nous une discussion contradictoire et solennelle ; nous invoquons contre leurs conventions même, nous voulons qu'ils puissent les discuter ; nous citons des faits, nous voulons qu'ils puissent les contester ; nous leur objectons des titres, nous voulons qu'ils puissent les contredire ; nous avons imprimé contre eux un mémoire où nous développons nos droits, nous voulant qu'ils puissent y répondre (...)

*Nous nous battons en champ clos et à armes égales ; qu'ils descendent avec nous dans l'arène.*¹²⁷⁵ »

Cette pétition, signée « *FLACHAT, fondé de pouvoir de toutes les troupes, suivant les actes déposés en l'étude de Me Dufouleur, Notaire à Paris* », est présentée à l'Assemblée nationale lors de la séance du 27 novembre 1791. Elle est renvoyée ce même jour au comité d'Instruction publique¹²⁷⁶.

Dans leur pétition, les comédiens n'avaient pas hésité à dénoncer « l'activisme » de Beaumarchais dans la lutte pour les droits d'auteurs. Sa réponse n'allait pas se faire attendre...

Le 23 décembre 1791, dans sa *Pétitions contre l'usurpation de la propriété des auteurs par les directeurs de spectacles*, Beaumarchais reprend un à un les arguments avancés par les comédiens et directeurs de Théâtres¹²⁷⁷ pour les combattre :

*«Je vais les réfuter, en suivant le même ordre, dans lequel ils sont rappelés*¹²⁷⁸ »

- Pour ce qui est de l'accusation de « corporation des auteurs dramatiques » Beaumarchais répond, qu'il se cite « *seul en exemple, pour tuer d'un seul mot l'idée d'une corporation.* » Il ajoute : « *les auteurs, vous dit-on, Messieurs, ont formé une corporation illégale, pour soutenir ensemble une loi très injuste, etc. etc.* *Ma réponse est fort simple. Je suis un auteur dramatique : je me présente seul à l'assemblée nationale, pour empêcher que l'on ne continue à me faire un tort habituel,*

¹²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹²⁷⁶ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, P. Dupont, t. XXXV, p. 391.

¹²⁷⁷ Voir BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs de spectacles*, Impr. du Pont, Paris, 1791, pp. 7-10.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

*qui n'a duré que trop long-tems. (...) Chaque auteur usera, s'il veut, des moyens que j'emploie ici pour repousser, pulvériser une attaque aussi misérable.*¹²⁷⁹»

- A propos des pièces vendues par les auteurs à des libraires et achetées ensuite par des directeurs de spectacles :

*« Comment (...) un libraire, ou bien un graveur, aurait-il le droit de vous vendre ce qu'il ne m'a point acheté ? Vend-il le droit de contrefaire mon livre à ceux qui l'achètent pour lire ? Il serait ruiné, moi aussi. Jamais théâtre de Paris ne s'est cru en droit de jouer la pièce imprimée d'un auteur, s'il n'a acheté ce droit du propriétaire de la pièce (...) Voulez-vous exercer un droit qu'on n'a point dans la capitale ? Eh ! qui donc vous l'aurait donné ? Vous prétendez avoir acquis celui de gagner mille louis et plus, avec une pièce qui vous a coûté 24 sols et souvent moitié moins, grâce au vol des contrefacteurs, aussi grands logiciens que vous sur le droit de piller les auteurs ! C'est, en vérité, se moquer des auditeurs qui vous écoutent !*¹²⁸⁰»

- A propos de la ruine qui menacerait les directeurs si jamais ils doivent s'acquitter de droits vis-à-vis des auteurs, Beaumarchais pose la question suivante :

*«Je disais un jour à l'un d'eux : mais si les tems sont si fâcheux que vous ne puissiez pas payer les ouvrages à leurs auteurs, (sans lesquels cependant il n'y aurait point de spectacles ;) comment donc pouvez vous payer vos acteurs, vos décorateurs, les peintres, musiciens, cordonniers, chandeliers et perruquiers de vos théâtres ? car aucun d'eux n'est aussi nécessaire aux succès où vous prétendez, que la pièce jouée qui les met tous en œuvre ! "Oh mais", dit-il, "ils nous y forceraient !" Cette réponse si naïve, me paraît juger la question. Cinquante auteurs bien isolés, loin des endroits où on les pille, n'ont jamais eu, pour obtenir justice, la force ou le crédit qu'on des milliers de fournisseurs des accessoires de ces spectacles, qui, présens à l'emploi que l'on fait de leurs fournitures, obligent par leurs cris, la justice à les écouter. Les auteurs ne l'ont jamais pu ; ils ont toujours été volés !*¹²⁸¹ (...)

¹²⁷⁹ *Ibid*, pp. 10-11.

¹²⁸⁰ *Ibid*, pp. 12-13

¹²⁸¹ BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs de spectacles*, Impr. du Pont, Paris, 1791, p. 27.

*Le vrai mot de l'énigme est donc : que les directeurs de spectacles, forcés de tout payer bien cher, s'y soumettent sans murmurer, pourvu qu'ils pillent les auteurs.*¹²⁸² (...)

*Si l'on croyait devoir s'apitoyer pour tous ces directeurs de troupe, qui se disent souffrants en s'emparant de nos ouvrages ; que fera-t-on pour les auteurs, dont la propriété presque nulle pendant leur vie, est perdue pour leurs héritiers cinq années après leur décès ? Toutes les propriétés légitimes se transmettent pures et intactes, d'un homme à tous ses descendants. (...) La propriété des auteurs, par une exception affligeante, est la seule dont l'héritage n'a de durée que cinq années, aux termes du premier décret. Et pourtant quel défrichement, quelle fabrication pénible, quelle production émanée du pinceau, du ciseau des hommes, leur appartient plus exclusivement, plus légitimement, Messieurs, que l'œuvre de théâtre échappée au génie du poète ; et leurs coûts plus de travail !*¹²⁸³ (...)

*Voyez, Messieurs, ce qu'il en est de quelques vieillards gens de lettres ? Plusieurs ont perdu les pensions dont ils vivaient, sur les journaux : l'un d'eux chargé du poids de plus de 80 années, pour ne pas mourir de besoin, forcé de faire jouer deux tragédies qu'il gardait depuis très-long-tems, pour que sa nièce en héritât, va peut-être mourir avant qu'elles aient eu le succès qui peut substanter sa vieillesse ! (...) Il en tirera presque rien : on les laissera reposer les cinq années qui le suivront. Puis devenues alors une propriété publique, lui, ni son héritière n'auront recueilli aucun fruit, d'ouvrages qui peuvent enrichir après sa mort tous les spectacles qui voudront les représenter. Tandis qu'un directeur de troupe ayant gagné cent mille écus à ne rien payer aux auteurs, on fera jouir à perpétuité, ses enfans ou ses héritiers, en leur laissant et pièces et spectacles. Lesquels sont les plus malheureux, des directeurs ou des auteurs ?*¹²⁸⁴ »

Beaumarchais conclut : « *J'ai dit, sages législateurs. Les gens de lettres plein de confiance attendent avec respect votre dernière décision.*

¹²⁸⁵ »

¹²⁸² *Ibid*, p. 29.

¹²⁸³ *Ibid*, p. 30-31.

¹²⁸⁴ BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs de spectacles*, Impr. du Pont, Paris, 1791, pp. 32-33.

¹²⁸⁵ *Ibid*, p. 37.

C'est ainsi que se termine l'année 1791, par une « guerre des pétitions » entre auteurs, comédiens et directeurs. Mais en attendant les décrets du 13 janvier et du 19 juillet ne sont toujours pas respectés, même si l'on peut noter quelques exceptions¹²⁸⁶.

Il semble alors que la voix de l'Assemblée nationale ne soit pas suffisamment puissante pour obliger les comédiens et les directeurs à appliquer les textes qu'elle a édictés. En effet, dans la pratique l'on continue à utiliser les pièces des auteurs vivants et même des auteurs morts depuis moins de cinq ans, sans payer les droits.

Durant les années 1791 et même 1792 les auteurs doivent se battre et discuter de plus belles, tant avec les théâtres de province qu'avec la Comédie-Française.

Puisque la loi est ignorée tant à Paris qu'en province, peut-être les tribunaux seront-ils mieux à même de faire respecter le droit d'auteur ?

Voyons ce qu'il en est en Provence et notamment à Marseille : le droit d'auteur y est-il effectif dans la pratique ?

SECTION II. LE DROIT D'AUTEUR, UN DROIT EFFECTIF DANS LA PRATIQUE ?

Le décret du 13 janvier 1791 avait édicté la règle suivante : les ouvrages des auteurs vivants ne pourraient plus être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs.

Les écrivains se trouvaient dès lors, à l'égard du Théâtre Français et de tous les autres Théâtres, sur un pied l'indépendance complète. Mais si cela est vrai en théorie, dans la réalité étaient-ils en mesure de faire respecter et défendre leurs droits ? (A)

Maintenant qu'ils sont délivrés du privilège de répertoire, grâce aux représentants de la nation, ils sont redevables envers leur patrie. Comme pour les artistes (comédiens, chanteurs, musiciens etc.) il est attendu des auteurs qu'ils s'engagent dans la cause révolutionnaire et qu'ils montrent leur patriotisme par l'écriture de pièces de circonstance. Toutes les bonnes volontés sont sollicitées. Certains n'hésiteront pas

¹²⁸⁶ Certains Théâtres passent tout de même des conventions avec des auteurs dramatiques. Voir à ce sujet WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Charavay frères, Paris, 1880, 524 p.

alors à se lancer dans une carrière dramatique improvisée, ce qui n'était peut être pas la meilleure des idées pour l'art dramatique... (B)

A. LES PROCES POUR NON PAIEMENT DES DROITS D'AUTEUR ET LES AMENAGEMENTS APPORTES A LA LOI DES 13-19 JANVIER 1791

La lutte pour les droits d'auteur fut l'une des grandes préoccupations de Beaumarchais. A Paris déjà la Comédie-Française a manifesté une vive résistance et il faut reconnaître qu'en province, les directeurs de spectacles ne sont pas non plus ravis à l'idée de devoir payer des droits pour la représentation de pièces. Marseille ne fait pas exception et plusieurs fois le directeur et les actionnaires du Grand-Théâtre seront condamnés pour non paiement des droits d'auteur. Parmi les plaignants, l'on retrouvera la signature de Beaumarchais. (a)

Dans la pratique, le décret du 13 janvier 1791 est très difficile à faire appliquer et la loi du 19 juillet-6 août 1791 ne semble pas davantage respectée.

Les plaintes des directeurs de spectacles et les situations engendrées par la reconnaissance du droit d'auteur poussent à modifier et à compléter les mesures déjà édictées en 1791, par l'adoption de nouveaux décrets en 1792 et 1793. (b)

a. Les procès pour non paiement des droits d'auteurs à Marseille : de la convention signée avec Beaumarchais en 1784, aux condamnations par le Tribunal de District en 1791 et 1792

La question de la rétribution due à l'auteur pour l'utilisation et la représentation d'une de ses pièces s'était déjà posée à Marseille dès 1784. Le directeur de l'Opéra de Marseille avait ainsi passé une convention avec Beaumarchais pour représenter son célèbre et très apprécié *Mariage de Figaro*.

Avec l'intervention du décret du 13 janvier 1791, qui est confirmé par le décret du 19 juillet et 6 août 1791, le droit d'auteur est reconnu officiellement : les directeurs doivent donc obligatoirement, sous peine de sanction, s'acquitter des droits dus aux auteurs en

vertu des conventions passées. Mais malgré les textes législatifs, dans la pratique les auteurs ont beaucoup de mal à se faire rétribuer et les directeurs de Marseille semblent ne pas être très pressés de se conformer aux décrets de l'Assemblée nationale.

**** Convention passée entre Beaumarchais et le directeur de l'Opéra de Marseille en 1784 : prélude à la reconnaissance des droits d'auteur ?**

Louis de Loménie, auteur d'un ouvrage sur *Beaumarchais et son temps*¹²⁸⁷, explique que l'auteur du *Mariage de Figaro*, a passé son temps à régler les rapports des auteurs avec les divers théâtres de Paris. Il a aussi épuisé ses forces pour faire comprendre aux directeurs des théâtres de province qu'ils n'avaient pas le droit d'exploiter sans rétribution des ouvrages des auteurs vivants.

*« On ne se doute pas de la difficulté avec cette idée, qui semble aujourd'hui si simple, s'introduisit dans l'esprit des directeurs des théâtres de province, habitués de toute éternité à ne payer nul droit d'auteur. »*¹²⁸⁸

Dans la pétition qu'il adresse à l'Assemblée nationale, Beaumarchais explique que malgré le décret du 13 janvier 1791, sa pièce le *Mariage de Figaro* continue d'être jouée partout sans sa permission. Il s'en plaint à Flachat¹²⁸⁹ qui lui répond :

*« Nous jouons VOTRE MARIAGE, parce qu'il nous fournit d'excellentes recettes ; et nous le jouerons malgré vous, malgré tous les décrets du monde : je ne conseille même à personne de venir nous en empêcher ; il y passerait mal son tems. »*¹²⁹⁰

Mais Beaumarchais n'est pas homme à se décourager dans la défense d'une cause juste. On verra même son nom apparaître dans les procès qui opposent le Grand Théâtre de Marseille aux auteurs pour non-paiement de leurs droits en 1791 et 1792.

¹²⁸⁷ Voir LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, t. II, Paris, 1856, 595 p.

¹²⁸⁸ Ibid, p. 41.

¹²⁸⁹ Nous avons vu plus haut que Flachat avait pris, en quelque sorte, la tête des directeurs qui protestaient contre les droits d'auteur. Il est notamment l'auteur de la *Pétition à l'Assemblée nationale, présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Genève, Orléans et Grenoble*, (S.n), (S.l), 1791 ?, 18 p. Voir aussi, FLACHAT, *Dénonciation de la corporation des auteurs dramatiques*, (S.n), (S.l), 179 ?, 15 p.

¹²⁹⁰ BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs de spectacles*, Impr. du Pont, Paris, 1791, p. 25

Il faut dire que, déjà sous l'Ancien Régime, les directeurs de province trouvaient toutes sortes de stratagèmes pour ne pas s'acquitter des rémunérations dues aux auteurs.

Ainsi, dans sa *Pétition à l'Assemblée Nationale contre l'usurpation des propriétés des Auteurs, par des Directeurs de Spectacles*, Beaumarchais explique les trouvailles impensables imaginées par les entrepreneurs de spectacles de province pour faire représenter en 1784, le *Mariage de Figaro* sans avoir rien à payer.

« Je voulus profiter du succès d'un de mes ouvrages qu'on désirait jouer en province, pour travailler à la réforme du plus grand de tous les abus, celui de représenter les ouvrages sans rien payer à leurs auteurs. Je répondis au demandeurs du mariage de Figaro, que je ne le ferais imprimer, et n'en permettrai la représentation en province, que quand les directeurs des troupes se seraient soumis par un acte, à payer, non pas à moi seul, mais à tous les auteurs vivans, la même rétribution qu'ils avaient dans la capitale.

Que firent alors c'est directeurs ? Ils firent écrire ma pauvre pièce pendant qu'on la représentait, la firent imprimer sur-le-champ, chargée de toutes les bêtises, des ordures et incorrections que leur très-mal-adroits (sic) copistes y avaient partout insérées ; puis la jouèrent ainsi défigurée, sur les théâtres de province : et ma pièce déshonorée, volée, imprimée ; jouée sans ma permission, ou plutôt malgré moi, devint par cette turpitude l'honnête propriété des adversaires que je combats. Je m'en plaignis à nos Ministres, seuls juges alors dans ces matières. Je n'en obtins point de justice ; car je n'étais qu'un homme de lettres. (...)

Obligé de me faire justice à moi-même (...) quelques directeurs de province vinrent me demander de jouer mon véritable ouvrage : je leur montrais mes conditions. Ceux de Marseille, de Versailles, de Rouen, Orléans etc. les acceptèrent sans balancer ; en passèrent acte notarié, dont je joins une expédition.¹²⁹¹ »

Beaumarchais cite alors un acte passé, par devant notaire le 25 juin 1784, avec un certain Beaussier, directeur de l'Opéra de Marseille.

« Pardevant les conseillers du roi, notaires au Châtelet de Paris, soussignés : Furent présents Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, écuyer (...) d'une part

¹²⁹¹ BEAUMARCHAIS, *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs* ... *op. cit.*, pp. 14-16.

Et le sieur André Beaussier, négociant à Marseilles (...) l'un des chefs d'administrateurs du spectacle de Marseilles, QUE REPRESENTANT ICI TOUT LE CORPS DE L'ADMINISTRATION QU'IL ENGAGE AVEC LUI, d'autre part. Lesquels ont dit et reconnu qu'il est rigoureusement juste que les directeurs des troupes de province, dont la fortune est fondée sur le soin de rappeler le public à leur spectacle, par l'attrait des nouveautés sorties de la capitale, en partageant le produit avec les auteurs dans une proportion équitable ; ainsi qu'il est reconnu jusqu'à Paris, que les auteurs prennent part à la recette de leurs ouvrages sur le théâtre primitif. La pièce d'un homme de lettres étant une propriété honorable, (...) il serait injuste que les directions de province s'enrichissent avec des pièces des auteurs vivans sans leur offrir une juste part du profit avoué qu'ils en tirent. Ces principes reconnus par les parties esdits noms, ET POSÉS COMME BASE du présent acte, elles sont convenues et ont arrêté ce qui suit : (...)

ART. III

Que les directeurs ou actionnaires dudit théâtre se soumettent à payer à l'auteur ou à son fondé de pouvoirs à Marseilles, le septième net de la recette brute qui se fera à la porte du spectacle, toutes les fois qu'on jouera sa pièce ; ou la recette brute entière d'une représentation sur sept au choix de l'auteur, sur quoi il aura soin de s'expliquer lorsqu'on devra jouer sa pièce. Et dans le cas de son choix d'une représentation sur sept, les actionnaires et directeurs s'engageront à mettre ce jour-là sur l'affiche : que cette représentation est entièrement consacrée A REMPLIR LES DROITS DE L'AUTEUR ; n'exceptant de ce qu'on nomme ici recette brute, que les seuls abonnements à l'année, lesquels, après un examen de leur état actuel, et pour éviter de plus longs calculs, paraissent devoir rester en entier aux directeurs, en compensation des frais journaliers du spectacle.¹²⁹² »

Dans sa pétition adressée à l'assemblée nationale, Beaumarchais se félicite de l'existence de cette convention passée en 1784, et prouve que son combat pour le droit d'auteur a commencé bien avant sa reconnaissance par le décret du 13 janvier 1791 : « Il est assez curieux de voir comment je m'expliquais sur les propriétés d'auteurs, et comment je forçais les directeur à reconnaître, sept ans avant que la constitution eût fait une loi formelle d'un droit aussi incontestable¹²⁹³ ».

¹²⁹² BEAUMARCHAIS, *Pétition à l'Assemblée nationale... op. cit.*, pp. 16-20.

¹²⁹³ *Ibid*, p. 16. Le texte entier de cette convention est reproduit en annexe.

Beaussier, directeur des spectacles de Marseille, a-t-il honoré les obligations contenues dans l'acte passé avec Beaumarchais ?

Ce qui est certain c'est que durant la période révolutionnaire, le directeur de l'Opéra de Marseille et ses actionnaires seront condamnés plusieurs fois pour non paiement des droits d'auteurs. Mais lorsque les procès sont engagés en 1791 et 1792, Beaussier n'est alors plus le directeur de l'Opéra. En effet, son privilège était arrivé à terme en 1789 et il avait été évincé de la direction du Grand Théâtre par un bourgeois de Paris (Laurent Garet). Il avait alors décidé d'ouvrir son propre spectacle à Marseille et de faire concurrence à l'Opéra : son Théâtre des Variétés avait été inauguré en 1790.

Le décret du 13 janvier 1791 prévoyait à la fois la liberté d'établir des Théâtres et la reconnaissance des droits d'auteurs. Les spectacles privilégiés, comme l'Opéra de Marseille, se retrouvaient alors face à un double problème :

- D'un côté il y a la concurrence engendrée par l'ouverture d'autres salles (Théâtres des Variétés à Marseille) ce qui a pour conséquence des pertes financières pour l'Opéra de Marseille, car le public a désormais le choix entre deux établissements. Certains soirs il ira admirer les œuvres lyriques et le grand répertoire mais d'autres fois il préférera se divertir aux Variétés. Cette perte de public constitue alors un manque à gagner non négligeable au niveau de la recette, sans compter qu'il devient de plus en plus difficile de fidéliser le public.
- D'un autre côté, une charge financière supplémentaire s'ajoute pour les directeurs de province : il s'agit du paiement des droits d'auteurs. Si les rémunérations des écrivains existaient déjà sous l'Ancien régime, nous avons vu que les directeurs de province s'en acquittaient rarement et qu'ils trouvaient toutes sortes de prétextes pour ne pas avoir à le faire.

Etant donné les circonstances économiques et étant donné la volonté affichée des directeurs de province de ne pas vouloir payer une rémunération aux auteurs pour l'utilisation de leurs pièces était-il étonnant, dès lors, que les décrets du 13 janvier et 19 juillet 1791 ne soient pas respectés ?

**** Les procès pour non paiement des droits d'auteur à Marseille : 1791-1792**

Il est intéressant de noter que dès 1790, la réforme des institutions (notamment la réforme judiciaire) et la modification de la législation sur les spectacles sont inséparablement liées, puisqu'elles sont traitées ensemble dans un même texte de loi : En effet, la loi des 16-24 août 1790 réorganise non seulement tout le système judiciaire, mais elle prévoit également à l'article 4 de son titre XI que « *Les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux. Ceux des entrepreneurs et directeurs actuels qui ont obtenu des autorisations, soit des gouverneurs des anciennes provinces, soit de toute autre manière, se pourvoiront devant les officiers municipaux qui confirmeront leurs jouissances pour le temps qui en reste à courir, à charge d'une redevance envers les pauvres.* »

La justice née de la Révolution fonctionne selon des principes nouveaux qui sont censés éliminer les dysfonctionnements connus sous l'Ancien Régime : encombrement des tribunaux, complexité du degré de juridiction, vénalité des offices etc.

À l'ancienne organisation judiciaire d'Ancien Régime (justices seigneuriales, présidiaux, sénéchaussées, parlements), l'Assemblée constituante substitue donc de nouvelles juridictions dont tous les juges doivent désormais être élus¹²⁹⁴.

Lors de la réforme judiciaire, la question de l'appel suscite bien des discussions, mais la peur des grands ressorts pousse à trancher en faveur d'un système qui réduit à deux les degrés de juridiction : appel hiérarchique du juge de paix au tribunal de district, mais appel circulaire du tribunal de district à un autre tribunal de même niveau.

Consacrant la distinction, qui n'est pas nouvelle, entre justice civile et justice pénale, la réforme opère une spécialisation des organes¹²⁹⁵.

En Provence, s'il n'y a qu'un seul tribunal criminel pour l'ensemble du département, on institue dans chaque district un tribunal compétent au civil et au pénal. Dans les Bouches-du-Rhône, ces tribunaux de district sont établis à Aix, Marseille, Salon-Martigues, Tarascon- Saint-Rémy et Arles. Chacun est composé de cinq juges élus et

¹²⁹⁴ Voir notamment les lois des 24 mars, 16- 24 août 1790 ; 20 janvier, 16- 29 septembre 1791.

¹²⁹⁵ Voir BABOT, Agnès, *Dictionnaire d'histoire du droit et des institutions publiques 476-1875*, Ellipses, Paris, 2007.

d'un représentant du ministère public (successivement dénommé commissaire du roi, commissaire national, accusateurs publics) assisté d'un jury d'accusation.

Ils reçoivent en appel les causes des juges de paix, des tribunaux de commerce et des tribunaux de police correctionnelle. Il ne peut être fait appel de leurs propres décisions que devant un tribunal de district du voisinage.

La suppression des districts en l'an trois entraînera celle de ses tribunaux : les causes civiles seront alors confiées au tribunal civil du département et les causes pénales aux tribunaux correctionnels d'arrondissement¹²⁹⁶.

L'histoire de la législation dramatique va de nouveau croiser l'histoire des institutions judiciaires, lors des procès pour non paiement des droits d'auteur.

Dans les archives que nous avons retrouvées, c'est le tribunal de district de Marseille qui va rendre les jugements dans cette matière.

Alors que les décrets des 13 janvier et 19 juillet 1791 ont consacré le droit d'auteur, il semble que les entrepreneurs des spectacles de Marseille ne soient pas pressés de verser aux écrivains les sommes qui leurs sont dues. Aussi, le 17 octobre 1791, Sedaine, Le Mierre, Dalayrac, Chénier, Grétry et Beaumarchais, adressent une requête contre les entrepreneurs, actionnaires et directeur du Grand Théâtre de Marseille, pour non paiement de leurs droits¹²⁹⁷.

Le 10 novembre 1791, plus d'une soixantaine d'écrivains, dont Ducis, Favart, Laya, Chamfort etc. souhaitent se joindre à l'action introduite par Beaumarchais et autres le 17 octobre. Ils indiquent dans leur requête :

« auteurs dramatiques du Bureau établi à Paris, poursuite et diligence du sieur Caffarel, leur procureur substitué par le sieur Framery, leur Agent général ; demandeurs en requête en intervention du 3 courant (3 novembre), communiquée les 7, et à présent requièrent être reçus parties jointes et intervenantes dans l'instance introduite par les sieurs :

Sedaine, Le Mierre, Dalayrac, de Chénier, Grétry, de Beaumarchais, auteurs dramatiques ;

¹²⁹⁶ Voir BUSQUET (R), BARATIER (E), *Administrations et tribunaux de l'époque révolutionnaire en 1789- an VIII*, répertoire numérique imprimé, 1952.

¹²⁹⁷ Voir ADBR, L 3258, 10 novembre 1791.

Contre :

Les sieurs entrepreneurs, actionnaires et directeur du grand Théâtre de cette ville par requête du 17 octobre dernier, à l'effet d'adhérer aux fins de la requête dite, & de les requérir de leur chef même pour demander la condamnation de la somme de 60 000 livres pour la rétribution à eux due sur les pièces jouées depuis le 6 avril dernier jusqu'au 30 septembre d'après, même pour requérir de leur chef les défenses demandées dans ladite requête 17 octobre dernier, d'une part ;

Contre : les scieurs entrepreneurs, actionnaires et Directeur du Grand théâtre de cette ville, défendeurs d'autre.

(Signé) Mouret, Emerigon ¹²⁹⁸ »

Bien sûr l'homme de loi chargé de défendre les intérêts des actionnaires du Grand Théâtre de Marseille s'oppose à ce que cette requête du 10 novembre soit jointe à l'instance, mais le juge, après avoir entendu le commissaire du roi, décide de l'accueillir :

«Sur quoi, nous, ... ouï Me Philippe Rambert, homme de loi, faisant fonction de commissaire du roi, en empêchement ;

Nous, juge... sans préjudicier du droit des parties, nous avons reçu celle de Me Mouret, partie intervenante, & jointe dans l'instance dont il s'agit, & ce sera fins requises. ¹²⁹⁹ »

Le 29 décembre 1791, les mêmes auteurs adressent une nouvelle requête contre le Grand Théâtre de Marseille, tendant à ce « *que défenses seront faites aux adversaires de jouer au faire représenter sur leur théâtre aucune des pièces des requérants sujettes à la rétribution, sans en avoir préalablement rapporté leur consentement formel & par écrit (...) et en cas d'infraction, qu'il sera permis de faire procéder par le premier officier requis, à la saisie des recettes entières des pièces qui seront jouées, au profit de celui ou de ceux des requérants à qui ou auxquels lesdites pièces appartiendront, comme auteurs d'icelles ¹³⁰⁰ ».*

¹²⁹⁸ Voir ADBR, L 3258, 10 novembre 1791.

¹²⁹⁹ Voir ADBR, L 3258, 10 novembre 1791.

¹³⁰⁰ Voir ADBR, L 3258, 29 décembre 1791.

Les auteurs dramatiques ne demandent ici que l'exacte et stricte application des décrets du 13 janvier et 19 juillet 1791.

Comment le tribunal va-t-il statuer ?

Pour se défendre, les entrepreneurs du Grand Théâtre font valoir un argument bien connu : cette requête présentée par tous ces auteurs n'est rien moins qu'une coalition et cela est interdit par un décret de l'Assemblée nationale¹³⁰¹.

Il semble que le tribunal de district de Marseille suive les actionnaires du Théâtre.

Le 5 janvier il se prononce sur la requête introduite par les auteurs le 29 décembre 1791 :

*« Le défenseur des demandants ayant plaidé (...) le défenseur des actionnaires du grand Théâtre a dit qu'il dénonçait au commissaire du roi la **corporation des Auteurs dramatiques comme présentant une coalition entre eux, contraire au décret de l'Assemblée Nationale qui avait interdit toute corporations & réunions ; & qu'au moyen de ce, il requérait que lesdits auteurs dramatiques fussent déclarés non recevables dans leurs actions.***

Sur quoi, considérant que la plupart des auteurs dramatiques se sont formés en bureau mercantile à Paris ; qu'ils ont intenté par une même requête une action semblable contre les actionnaires du grand Théâtre ; qu'ils se proposent en commun & le même tarif & le même règlement ; que ce plan facultatif en apparence met réellement un prix forcé aux ouvrages dramatiques ; qu'il est impossible de ne pas reconnaître à ces diverses circonstances, & surtout à ce dernier caractère, cette coalition que la loi réprouve chez les artistes d'une même profession ; que les auteurs dramatiques réunis pour un intérêt xxx (?) ne son point exclus de la loi qui interdit les corporations marchandes ;

Considérant enfin que les mesures prises pour éluder la loi sont plus qu'une violation manifeste ;

Oùï le commissaire du roi qui a adhéré à la dénonciation ;

Nous, ... juges du tribunal du district... avons donné acte aux actionnaires du grand Théâtre de leur dénonciation au commissaire du roi & de l'adhésion de celui-ci à ladite

¹³⁰¹ Voir FLACHAT, *Pétition à l'Assemblée nationale, présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Genève, Orléans et Grenoble*, (S.n), (S.l), 1791, 18 p.

Nous avons déjà cité et analysé cet argument dans nos développements précédents : voir Section I, B. c. Les problèmes posés par la loi de 1791 : « la guerre des pétitions » et la confirmation du décret du 13 janvier par le décret du 19 juillet 1791.

dénonciation ; & de même fait avons débouté en l'état les parties de Me Mouret (avocat des auteurs) de leur demande, avec dépens.

Fait en jugement à Marseille, le 5 janvier 1792

*Grosson.*¹³⁰² »

On peut dire que dans cette affaire, une sorte d' « action collective » a été intentée par le groupement des auteurs dramatiques qui font valoir les droits qui leur appartiennent en s'appuyant sur le Bureau de la législation dramatique. Mais si l'action collective est parfaitement reconnue aujourd'hui, à l'époque elle va jouer contre les auteurs : c'est même sur ce principal argument que le tribunal se base pour qualifier le groupement des auteurs de « coalition ». Comme cela était contraire au décret rendu par l'Assemblée nationale, les auteurs ont été déboutés.

Une fois de plus ce sont donc les entrepreneurs qui ont gain de cause. Mais est-ce toujours le cas ? les directeurs sont-ils parfois condamnés à payer les sommes légalement dues aux auteurs ?

Lorsque les hommes de lettres présentent de manière individuelle leur requête, la justice marseillaise semble statuer dans leur sens.

Le 13 juin 1792, Fabre d'Eglantine adresse la requête suivante :

*« En la cause du sieur Philippe François Nazaire Fabre Déglantine (sic), auteur de divers ouvrages de théâtre, poursuite et diligence du sieur Caffarel, procureur substitué par le sieur Framery, son procureur général et spécial ; demandeur en requête décret & exploit d'assignation du 11 courant ; et à présent requiert être dit qu'attendu que les adversaires ont fait jouer, le jour d'hier, sur leur théâtre, la pièce intitulée Le Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope, dont le requérant est l'auteur, sans en avoir rapporté son consentement formel & par écrit, en conformité des lois des 13 janvier & 19 juillet 1791. La recette qu'a produit ladite pièce, inspectée par le sieur Isoard l'aîné, officier ministériel, ensuite de votre décret qui autorisait le requérant à ladite inspection, s'élevant à la somme de 431 livres, non compris les abonnements, suivant le cautionnement passé par le sieur Lullin à l'effet que la dite somme ne fut pas déposée au greffe, sera déclarée saisie, acquise & confisquée au profit du requérant, & ce avec dépens.*¹³⁰³ »

¹³⁰² Voir ADBR, L 3259, Marseille 5 janvier 1792.

¹³⁰³ ADBR, L 3260, Marseille 13 juin 1792.

Une convention avait été passée le 24 mai entre l'auteur et les entrepreneurs du grand Théâtre. Celle-ci fixait les sommes dues à Fabre d'Eglantine pour la représentation de ses pièces. Mais l'écrivain soupçonne les actionnaires du spectacle de ne pas être très honnêtes dans les comptes qu'ils produisent : il semble que quelques opérations comptables soient légèrement falsifiées afin de ne pas payer ce qui est dû exactement à l'auteur. Fabre d'Eglantine demande donc à pouvoir surveiller le montant des recettes produites par ses pièces.

Le jugement du tribunal du district de Marseille du 20 juin 1792, fait droit à la demande de Fabre d'Eglantine :

*« Nous, ... président & juges du tribunal du district de Marseille, ordonnons que les pièces seront mises au greffe dans la huitaine, & cependant que sans préjudice du droit des parties ni attribution d'aucun nouveau, & conformément aux offres contenues dans un acte passé le 24 mai dernier aux écritures du sieur Bonsignour, notaire public, par le sieur Hugues, procureur fondé de l'entreprise du grand Théâtre, & à l'ordonnance au bas de la requête du sieur Fabre d'Eglantine ;
Avons autorisé celui-ci à faire inspecter & surveiller par telle ou telle personne qu'il commettra, le montant des recettes que produiront les pièces dont il est l'auteur et qui pourront être jouées sur le grand Théâtre, jusqu'au jugement définitif »*

De même, Beaumarchais avait adressé, en 1792, une requête tendant à ce que « *défenses seront faites aux adversaires de jouer sur leur théâtre aucune des pièces dont il est l'auteur (...) sera permis au requérant d'en faire saisir la recette* ¹³⁰⁴ ».

Le 7 août 1792, le tribunal de Marseille rend un jugement qui va exactement dans le sens de la requête de Beaumarchais ¹³⁰⁵.

Le 31 janvier 1793, peu de temps avant la loi du 19 juillet 1793 ne soit adoptée, le « *citoyen Edme-Guillaume-François Favière, auteur dramatique (...) requiert pouvoir contrôler les recettes du grand Théâtre à propos de Paul et Virginie* » et demande à ce qu'il soit ordonné « *que les 27 087 livres 15 sols, produit des recettes de cette pièce, sera confisquée au profit du requérant : ainsi que les recettes faites depuis le 15 janvier*

¹³⁰⁴ ADBR, L 3261, Marseille 7 août 1792.

¹³⁰⁵ ADBR, L 3261, Marseille 7 août 1792.

dernier ». L'auteur propose d'abandonner à « *la Nation [le] quart du produit des recettes de Paul et Virginie qui lui seront adjugées.* ¹³⁰⁶ »

Le 9 février 1793, le tribunal du district de Marseille rend son jugement et condamne les actionnaires du grand Théâtre au paiement des sommes qui sont dues à Favière pour avoir fait jouer plusieurs fois son opéra Paul et Virginie¹³⁰⁷.

En 1793, Beaumarchais adresse une nouvelle requête dans laquelle il se plaint de ce que « *Les adversaires ont fait jouer sur leur théâtre, & à douze différentes fois, jusques au jour de ladite requête, les pièces suivantes :*

Eugénie, drame en 5 actes

Le Barbier de Séville, comédie en 4 actes,

Les deux amis ou le négociant de Lyon, comédie en 5 actes

La Folle journée ou le mariage de Figaro, comédie en 5 actes. (...)

Nous, (...) avons déclaré acquis et confisqué au profit du citoyen Beaumarchais, le montant des recettes (11 984 livres 19 sols)

Marseille, 4 avril 1793, en second,

Ricord (Jean-Louis) »

Outre les indications qu'ils nous apportent sur le respect plus ou moins effectif des droits d'auteur, ces jugements nous fournissent également de précieux renseignements sur les œuvres qui étaient jouées au grand Théâtre de Marseille durant la période révolutionnaire et notamment pendant les années 1792-1793.

Les auteurs de musique et de paroles d'opéra adressent eux aussi des requêtes demandant à ce que leurs droits soient payés.

Ainsi, en 1793, André Grétry, se plaint de ce que « *les adversaires (grand Théâtre de Marseille) ont représenté sur leur théâtre en cette ville, les pièces :*

La Caravane du Caire, opéra en 3 actes ; Raoul Barbe-Bleue, opéra en 3 actes ;

l'Amant jaloux, opéra en 3 actes ; Sylvain, opéra en 1 acte ; La fausse magie, opéra en

1 acte ; l'Épreuve villageoise, opéra en 2 actes ; La rosière de Salency, opéra en 3

actes ; Le Tableau parlant, opéra en 1 acte ; le comte d'Albert, opéra en 3 actes ; l'Ami

de la maison, opéra en 3 actes ; Lucile, opéra en 1 acte ; Le rival confident, opéra en 2

¹³⁰⁶ ADBR, L 3263, Marseille, 31 janvier 1793.

¹³⁰⁷ Voir ADBR, L 3263, Marseille 9 février 1793.

actes ; *Le Magnifique*, opéra en 3 actes ; *Le jugement de Midas*, opéra en 3 actes ; *Les événements imprévus*, opéra en 3 actes ; *Les deux avarés*, opéra en 2 actes ; *La nouvelle Amitié à l'épreuve*, opéra en 3 actes ; *Panurge dans l'Île des Lanternes*, opéra en 3 actes ; *Pierre Legrand*, opéra en 3 actes.¹³⁰⁸ »

Tous ces opéras ont été joués à Marseille « & ce, depuis la publication de la loi du 13 janvier & 19 juillet 1791, jusques au 23 juillet dernier (1793), au mépris de cette loi.¹³⁰⁹ »

Grétry demande que la justice marseillaise fasse reconnaître ses droits d'auteur et que les sommes auxquelles il a légalement droit lui soient versées.

Le 28 février 1793, le tribunal de district de Marseille décide :

« Nous, (...) avons déclaré acquis & confisqué au profit du citoyen André Grétry, le montant des recettes des pièces de théâtre susmentionnées (...) avons condamné les directeur, actionnaires & entrepreneurs du grand Théâtre (...)
Avons en outre adjugé au citoyens Grétry une provision de 6000 livres¹³¹⁰ »

Par ailleurs, il n'est pas rare que les auteurs ayant obtenu gain de cause, abandonnent à la nation, un quart des droits d'auteur qui leur ont été reconnus par le jugement du tribunal de district.

Ainsi, Etienne Méhul, par un jugement du 13 avril 1793, obtient satisfaction contre les entrepreneurs des spectacles de Marseille qui avaient fait jouer sans autorisation son opéra en 3 actes, *Euphrosine ou le tiran corrigé*. Le compositeur « abandonne le quart des recettes des pièces mentionnées en faveur de la Nation pour le secours de nos frères d'armes qui sont sur les frontières pour la défense de la République, ou pour l'employer à tout autre usage qu'elle jugera convenable¹³¹¹ ».

¹³⁰⁸ ADBR, L 3263, Marseille 28 février 1793.

¹³⁰⁹ ADBR, L 3263, Marseille 28 février 1793.

¹³¹⁰ ADBR, L 3263, Marseille 28 février 1793.

¹³¹¹ ADBR, L 3263, Marseille 13 avril 1793. Voir aussi, ADBR L 3263, Marseille 6 avril 1793.

Il y a encore de nombreuses autres affaires dans lesquelles le tribunal du district de Marseille condamne les entrepreneurs de spectacles de Marseille à payer aux auteurs les sommes qui leur sont dues¹³¹².

Mais de leur côté, les auteurs sont-ils toujours irréprochables ?

En 1793, il semble qu'un auteur dramatique, Laya, ait vendu deux fois les droits exclusifs de sa pièce, *L'Ami des loix*, aux deux Théâtres de Marseille !

Chacun des directeurs des deux scènes marseillaises revendique alors son titre de propriété et son droit à faire représenter exclusivement cette pièce.

Bonnet-Bonneville¹³¹³ directeur du Théâtre Républicain¹³¹⁴ et concurrent direct du Grand Théâtre¹³¹⁵, écrit aux officiers municipaux de Marseille pour se plaindre de cette situation. Il trouve que l'attitude de l'auteur dans cette affaire est pour le moins légère...

« Citoyens municipaux,

En vous faisant remettre mon titre de propriété de la comédie intitulée L'ami des loix, je n'ai pas cru devoir m'engager dans la discussion de mes droits à l'égard des actionnaires du théâtre de la rue Beauvau ou de l'auteur. J'ai même eu l'honneur de vous représenter que cet examen était du ressort des tribunaux, où j'étais fondé à porter mon action. Je vais cependant vous donner, à cet égard, les éclaircissements que vous paraissez désirer.

Je n'ai pas prétendu qualifier du nom de stellionat l'erreur du citoyen Laya, encore moins le poursuivre comme stellionataire dans les tribunaux, mais j'ai pu observer qu'ayant un procureur fondé à Marseille, il n'a pas pu (?) traiter, encore moins exclusivement, avec l'entreprise du théâtre de la rue Beauvau, sans savoir si ce procureur fondé n'avait pas déjà des engagements pris avec le Théâtre Républicain.

C'est au moins de la part de l'auteur une imprudence qu'on ne peut motiver, que sur les sollicitations instantes des actionnaires qui ne lui ont pas laissé le temps nécessaire pour prendre les informations qui devaient précéder tout autre engagement.

¹³¹² Voir notamment ADBR, L 3264

¹³¹³ Ce directeur de Théâtre connaît parfaitement les lois et sait les tourner à son avantage. C'est lui déjà qui avait trouvé la faille juridique permettant de faire établir un Théâtre concurrent à Marseille avant même le décret du 13 janvier sur la liberté des Théâtres (voir chapitre 1 de la 1^{ère} Partie). C'est encore lui qui sollicitera les autorités municipales afin qu'elles appliquent correctement les lois révolutionnaires sur la police des spectacles (voir chapitre 2 de la 3^{ème} Partie.)

¹³¹⁴ Il s'agit en réalité du Théâtre des Variétés créé en 1790 et qui a pris le nom de Théâtre Républicain... la Révolution était passée par là...

¹³¹⁵ Le Grand Théâtre de Marseille était, avant la Révolution, un théâtre privilégié (Opéra).

Quoi qu'il en soit, je ne saurais reconnaître l'authenticité de leur titre, quoique signé du nom de l'auteur, ce n'est, au fond, qu'une pièce privée, & l'on ne reconnaît pour authentique que les actes passés devant notaire. Tous les titres privés sont soumis à la formalité de l'averation. (...) mon titre a un véritable caractère d'authenticité, puisqu'il est en force d'une procuration reçue devant deux notaires à Paris. (...) J'ai cru reconnaître dans votre lettre que vous admettiez une différence entre la permission de représenter exclusivement, & la vente exclusive, faite aux actionnaires de la rue Beauvau, il serait difficile, sans doute, de reconnaître une pareille distinction. Permettre de jouer exclusivement, moyennant tel prix, ou telle rétribution, c'est, ou je trompe fort, la même chose que vendre exclusivement. (...)

J'ai annoncé sur mes affiches que la comédie L'ami des loix ne serait jouée que sur mon théâtre. Si une pareille annonce peut être une occasion de trouble, qu'il est de votre vigilance de prévenir (...)

Mon droit était antérieur au leur (aux actionnaires du Grand théâtre), puisque mon traité est du mois de janvier & que le leur est du mois de mai d'après. (...)

D'après ces témoignages de mon amour constant pour la paix & la tranquillité publique, veuillez bien, citoyens municipaux, peser dans votre sagesse et dans votre justice, les observations que je viens de mettre sous vos yeux & être bien persuadés que s'il était possible que la représentation de la comédie L'ami des loix donnât lieu à des troubles, je n'en serais ni l'occasion ni la cause, & qu'on ne devrait l'imputer qu'aux malveillants.

(Signé) BONNET BONNEVILLE

Directeur du Théâtre Républicain ¹³¹⁶»

Grâce aux archives, l'on découvre qu'il n'y a pas seulement des relations conflictuelles entre les entrepreneurs de spectacles de Marseille et les auteurs. Il arrive aussi que les entrepreneurs de spectacles de Marseille, passent des conventions en bonne et due forme avec les auteurs conformément aux décrets des 13 janvier et 19 juillet 1791. Ainsi, le 4 août 1792, un contrat est signé entre la direction du Grand Théâtre de Marseille d'une part, et l'auteur Picard et le compositeur Devienne d'autre part :

« Nos soussignés, auteurs de l'opéra en 2 actes intitulé Les Visitandines, l'un pour le poème, l'autre pour la musique, sommes convenus avec M. Rebufel, actionnaire du

¹³¹⁶ AMM, I¹ 550, Marseille, 7 juin 1793.

grand Théâtre de Marseille, faisant pour lui et ses co-associés, qu'il leur sera libre de faire représenter le susdit opéra. Déclarant le leur avoir vendu, leur en transmettant la propriété, mais seulement usuelle, quoique exclusive à tous autres théâtres de ladite ville de Marseille. Entendant bien que les dits actionnaires n'en pourront faire usage que pour l'exploitation de leur théâtre, nous réservant pour le surplus tous nos droits et actions.

La dite vente aux conditions ci-dessus, pour le prix & somme de 400 livres, moitié que nous reconnaissons avoir reçue en signant le présent, fait en double entre nous ; l'autre moitié payable au moment que nous livrerons au susdit sieur Rebufel, ou en son absence au sieur Desmarest, un exemplaire de la partition du dit ouvrage, ainsi qu'un exemplaire du poème, lesquels exemplaires nous nous engageons de remettre à l'un des susdits nommés, au plus tard le 20 août courant.¹³¹⁷ »

Dans le Grand livre pour les écritures des Théâtres réunis de la commune de Marseille commencé le 8 prairial an 2^e républicain¹³¹⁸ (27 mai 1794), Beaussier fait le détail des sommes dues pour l'achat de pièces et les droits d'auteurs dramatiques : on peut y voir le détail des pièces patriotiques jouées, ainsi que le coût que cela représente.

On peut aussi y lire les montants déjà payés : par exemple, le 27 fructidor an II (13 septembre 1794) il est payé 200 livres pour les *Crimes de la Noblesse* et également 200 livres le 30 fructidor aux auteurs des *Vrais Sans-culottes*¹³¹⁹.

Extrait du Grand Livre pour les Ecritures des Théâtres de la Commune de Marseille, où apparaissent les sommes versées pour l'achat de pièces et droits d'auteurs, voir AMM 77 R 1 N° 5

Date	Description	Montant	Total
Prairial 8 à Paris	Coût a forfait de celle de Jean Bolognini	1	300
	de	1	150
13 à Paris	de la Révision de 10 ans	2 5	145
à Paris	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston	3	50
20 à Paris	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	4 5	400
	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston	6 5	200
30 à la ville	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	300	300
Mars 21 à la ville	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	8 5	300
30 à la ville	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	9 5	200
Éclaircissement 20 à la ville	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	11 5	250
	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	300	
fructidor 10 à la ville	de la Révision de 10 ans	200	
	de la Révision de 10 ans	150	350
	de la Révision de 10 ans	80	
30 à la ville	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	15 5	300
30 à la ville	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	200	200
an 5 ^e vend 8 à la ville	pour le droit de l'auteur de l'opéra de Baston et de l'opéra de Baston	19 5	5000

¹³¹⁷ AMM, I¹ 560, Paris, 4 août 1792.

¹³¹⁸ Voir AMM, 77 R 1, pièce n°5.

¹³¹⁹ Voir AMM, 77 R 1, pièce n°5.

Depuis janvier 1793, les auteurs qui adressent une requête pour non paiement de leurs droits semblent obtenir systématiquement satisfaction. Le droit d'auteur décrété en janvier et juillet 1791 commencerait-il à être reconnu et appliqué ?

Cela n'a pas été sans mal... durant l'année 1792, la « guerre des pétitions » faisait encore rage et, l'Assemblée nationale avait dû intervenir une nouvelle fois à propos des droits d'auteur, avec le décret du 30 août 1792.

Enfin, le 19 juillet 1793, une loi supplémentaire viendra compléter tous les décrets adoptés précédemment. Cette fois, il semble que le droit d'auteur soit reconnu et qu'il n'y ait plus aucune contestation. ...

b. L'aménagement de 1792 et la loi de 1793

En 1792 la guerre entre les auteurs, les comédiens et les directeurs de spectacles est toujours aussi vive.

Il semble que les décrets de janvier et juillet 1791 soient plus ou moins respectés à Paris, mais en province c'est loin d'être le cas. C'est ce que l'on apprend en lisant le rapport fait en 1792 par Quatremère de Quincy¹³²⁰, député du département de Paris, *sur les réclamations des Directeurs de Théâtre, & la propriété des Auteurs Dramatiques*. On y découvre, en le parcourant, quelles sont les intentions réelles des entrepreneurs des spectacles de province : s'ils ne respectent pas les décrets de 1791 sur le droit d'auteur c'est parce qu'en réalité, ils ont bien l'intention de faire changer la loi :

*« Ces lois, dis-je, ont reçu leur entière exécution à Paris. Elles sont restées sans effet dans les autres départemens. (...) »*¹³²¹

*J'accorde que leur résistance puisse se justifier par l'intention de provoquer légalement l'abrogation de ces décrets, et je préfère de vous expliquer la cause de cette différence entre Paris & les autres départemens, dans l'exécution de la loi du 13 janvier. (...) »*¹³²²

¹³²⁰ QUATREMÈRE de QUINCY, Antoine, *Rapport approuvé par le Comité d'Instruction Publique de l'Assemblée législative, sur les réclamations des directeurs de théâtre et la propriété des auteurs dramatiques*, Impr. Lottin, Paris, 1792, 31 p.

¹³²¹ *Ibid.*, pp 10-11

¹³²² *Ibid.*, p. 11

Pourquoi donc les théâtres de province sont-ils les seuls à réclamer ? Le voici. C'est que tandis que ceux de Paris payoient peu, ceux de province ne payoient point. C'est parce que ceux-ci avoient toujours cru que l'éloignement dans lequel ils se trouvoient des auteurs, les mettoit à l'abri de leurs poursuites (...)¹³²³

C'est parce qu'effectivement il est doux d'être approvisionné de pièces gratis, c'est parce qu'il est dur en effet, de se voir enlever un privilège lucratif qu'on croyoit & que quelques-uns feignent encore de croire hors des atteintes de la loi. (...)

Toute la contestation gît dans une question de propriété entre les auteurs dramatiques, le public, les marchands imprimeurs ou graveurs, & les directeurs de théâtre. »

A présent, tout le débat repose sur la définition de « propriété » de l'ouvrage et de l'effet que peut avoir l'impression sur cette notion juridique. En effet, à qui appartient l'œuvre, une fois que la pièce a été imprimée ? devient-elle une propriété publique ?

C'est que les directeurs prétendent que l'impression a pour effet de rendre la pièce une propriété publique :

*« Les auteurs, disent-ils, libres de garder leur ouvrage en porte feuille ou de le débiter manuscrit, & d'en traiter de cette manière avec les directeurs de théâtres de province, en ont fait, par l'impression, une propriété publique. Ils ont préféré la rétribution sûre & prompte de l'imprimeur, au gain plus tardif & plus éventuel de la représentation. L'impression qui a rendu la pièce une propriété publique, a dessaisi l'auteur **de tout droit de suite sur sa chose ; dès l'instant qu'il l'a rendue publique par l'impression & par la vente, il ne peut plus exiger que l'acheteur lui rende compte de l'emploi de la chose qu'il a vendue.***

*Les auteurs, ajoutent-ils, ont cédé leurs droits de propriété à l'imprimeur, qui est devenu leur **cessionnaire**. Celui-ci vend au directeur de théâtres ; le directeur a acheté l'exemplaire de la pièce, il est donc propriétaire de la pièce ; il a donc acquis le droit de **spéculer sur la chose acquise, & d'en user pour son plus grand avantage, sa plus grande commodité, son plus grand profit.***¹³²⁴ »

¹³²³ QUATREMÈRE de QUINCY, Antoine, *Rapport approuvé par le Comité d'Instruction Publique de l'Assemblée législative, sur les réclamations des directeurs de théâtre et la propriété des auteurs dramatiques*, Impr. Lottin, Paris, 1792, p. 12.

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 24.

Ce à quoi les auteurs répondent :

«Je n'ai pas rendu ma chose une propriété publique par l'impression ; (...) J'ai donné au public et mes pensées ; mais je ne lui ai pas donné le droit d'en trafiquer. La preuve en est dans l'acte de vente que j'ai fait avec l'imprimeur, & dans le droit que celui-ci a d'empêcher tout autre de réimprimer ou de contrefaire son édition. (...)

Quand j'ai transporté à un imprimeur ou graveur le droit de débiter mon ouvrage, je ne lui vendu que le droit d'en débiter les copies ou exemplaires, droit fort différent de celui de la représentation théâtrale. Comment se pourrait-il que ce droit, que n'avoit pas l'imprimeur, & qui n'est exprimé dans aucun acte de vente, il ait pu le transmettre à d'autres s'il n'avoit pas lui-même (...)

Vous n'avez pas pu acheter une chose autre que celle que j'ai vendue. Je n'ai vendu que le droit de faire lire mon ouvrage ; & la preuve s'en trouve dans le prix bien modique que l'imprimeur m'a payé, & dans le prix plus modique encore qu'il vous a vendu.¹³²⁵ »

Il est vrai que les décrets de 1791 restaient muets sur la question de l'impression et de la contrefaçon : il y avait donc là une faille que les entrepreneurs de spectacles exploitaient alors habilement à leur avantage. Le but qu'ils poursuivent est que des modifications significatives soient apportées à la législation de 1791 sur les droits d'auteur.

Et de même que les décrets d'application des grands principes de la nuit du 4 août 1789, sur l'abolition des privilèges, ont connu beaucoup d'aménagements et de restrictions¹³²⁶ ; de même les directeurs des théâtres de province réussirent à obtenir des aménagements des décrets de 1791. Pour cela, ils vont utiliser les événements politiques à leur avantage.

En février 1792, les auteurs adressent une énième pétition à l'Assemblée nationale pour demander une loi garantissant leur propriété sur leurs œuvres¹³²⁷. Ainsi, le 5 février

¹³²⁵ QUATREMÈRE de QUINCY, Antoine, *Rapport approuvé par le Comité d'Instruction Publique de l'Assemblée législative, sur les réclamations des directeurs de théâtre et la propriété des auteurs dramatiques*, Impr. Lottin, Paris, 1792, pp. 25-26.

¹³²⁶ En effet, les décrets du 11 août 1789, complétés par le décret du 15-28 mars 1790 et quelques décrets postérieurs, contiennent des dispositions qui manifestent toutes la recherche d'un compromis, beaucoup plus que la renonciation totale de la part des privilégiés. Voir ROULAND, Norbert, *L'État français et le pluralisme. Histoire politique des institutions publiques de 1789 à 1792*, éd. O. Jacob, Paris, 1995, p. 310.

¹³²⁷ Voir CAILHAVA de L'ESTANDOUX, Jean-François, *Réflexions présentées au Comité d'Instruction publique en réponse aux mémoires de quelques directeurs des spectacles de province, contre les droits des auteurs dramatiques*, (S.n), (S.l), 1792, 4 p.

1792, Laplace, Goldoni et Favart demandent à être mis à la barre pour réclamer la justice de l'Assemblée au nom de toute la littérature dramatique. Ils sont admis sur-le-champ. Laplace, rapporteur de la députation parle en ces termes :

*« Messieurs, trois hommes de lettres, plus qu'octogénaires, viennent réclamer la justice de l'Assemblée nationale, au nom de la littérature dramatique. Vos prédécesseurs ont senti, Messieurs, qu'il ne saurait exister de propriété plus immédiate et plus sacrée, que celle de la pensée, cette partie de nous-mêmes, cette première faculté de l'espèce humaine. Aussi, sur la pétition des auteurs dramatiques, deux décrets de l'Assemblée constituante avaient mis un terme aux longues usurpations des entrepreneurs de spectacles. Les entrepreneurs de province ont refusé d'obéir à ces deux décrets sanctionnés par le roi. Maintenant ces réfractaires à la loi ont voulu vous demander une loi nouvelle qui consacre à jamais leur injustice. Si de pareilles prétentions semblent exagérées, ils se flattent du moins de reculer de plusieurs années l'époque où les auteurs dramatiques deviendront propriétaires de leurs ouvrages. (...) Ces considérations ne peuvent échapper à l'Assemblée nationale. C'est parmi vous, Messieurs, que les belles-lettres et la philosophie trouveront leur plus fermes soutiens, leurs plus éloquents défenseurs ; et nous abandonnons avec confiance à l'équité des législateurs la cause de **plusieurs citoyens qui, durant le cours d'une vie laborieuse, ont préparé, de tous leurs pouvoirs, le règne des lois et de la liberté.***¹³²⁸ »

Le président de l'Assemblée répond à la députation d'auteurs dramatiques en ces termes :

« Messieurs, s'il est en effet une propriété respectable et sacrée, c'est celle de la pensée. (...) L'Assemblée nationale vous la maintient. Ce n'est pas sous le régime de la liberté et après les services signalés qui lui ont été rendus par les belles-lettres et la philosophie que la propriété du génie pourrait être violée.

*Il est beau, Messieurs, de voir les Nestor de la littérature caresser la liberté dans sa jeunesse et fortifier son empire des charmes de leur éloquence : continuez à l'aimer, continuez, Messieurs, à la servir : **après avoir fait chérir la vertu par vos écrits, faites chérir par eux la liberté sans laquelle il n'est point de vertu publique.***

Et voir aussi, Dernière réponse des auteurs dramatiques aux derniers écrits des entrepreneurs de spectacles de départements ; notamment à ceux qui portent pour titre « Observations sommaires, etc. » et pétition présentée à la Convention nationale, Impr. Nationale du Louvre, Paris, 1792, 22 p.

¹³²⁸ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. XXVIII, p. 184.

*L'Assemblée nationale vous accorde les honneurs de la séance.*¹³²⁹»

Mais quelques mois après l'intervention de cette députation d'auteurs dramatiques, des événements graves viennent bouleverser la donne : le 11 juillet 1792, l'Assemblée nationale déclare la patrie en danger.

Les auteurs, *«trop bons patriotes pour songer à leur intérêt quand celui de la Patrie exigeait tous leurs soins, auraient rougi de s'occuper d'eux, & d'en vouloir occuper l'Assemblée dans les momens d'une crise aussi terrible, lorsque l'ennemi était au cœur de la France, & que l'Empire avait à se défendre à la fois & des attaques étrangères, & des trahisons intérieures du pouvoir exécutif.*¹³³⁰»

Mais les directeurs de spectacle, moins scrupuleux, profitent de cette situation pour intriguer encore et encore et arrivent finalement à faire voter, par surprise, sur l'intervention de Romme, le décret des 30-31 août 1792, à la veille même des massacres de septembre :

« Le 30 août, trois jours avant le 2 septembre, au moment où l'Assemblée était peu nombreuse, un Membre (qui sans doute ignorait la vérité des faits qui viennent d'être exposés) proposa, sur la pétition des Directeurs, & sans rapport préalable, un projet de décret qui fut adopté sur-le-champ, sans aucune discussion, & sans décréter l'urgence.

*Les citoyens soussignés (les auteurs) ne s'arrêteront point à faire voir combien ce décret, qui en détruit deux autres (décrets de janvier et juillet 1791), est contradictoire avec lui-même, impraticable dans tous ses points ; ruineux pour les Auteurs qu'il réduit dans un état pire que celui qu'ils avaient en 89 ; nuisible aux Libraires, aux Marchands de Musique, aux Entrepreneurs eux-mêmes qui l'ont imprudemment sollicité*¹³³¹»

Les auteurs font alors valoir que « toutes les formes constitutionnelles » ont été violées lors de l'adoption de ce décret du 30 août 1792 et que la procédure qui doit être suivie n'a pas été respectée :

¹³²⁹ Plusieurs membres de l'Assemblée s'empressent alors de prêter leurs bras à ces vieillards pour les soutenir, le poids des ans rendant leur démarche pénible, ils les font asseoir parmi eux. Voir MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. XXXVIII, p. 184.

¹³³⁰ *Les auteurs dramatiques soussignés, aux représentans de la République française*, Impr. du citoyen L. P. Couret, Paris, 179 ?, p. 2

¹³³¹ *Ibid*, p. 3.

« La Constitution dit, chapitre III, section 2, article 3, aucun acte législatif ne pourra être délibéré & décrété que dans la forme suivante.

IV. Il sera fait **trois** lectures du projet de décret à des intervalles dans chacun **ne pourra être moindre de huit jours**. --- Celui-ci a été prononcé après une **seule** lecture, & dans **la même Séance**.

IX. Le préambule de tout décret définitif énoncera, 1° **les dates des séances**, auxquels les trois lectures du projet auront été faites. 2° le décret par lequel il aura été arrêté, après la troisième lecture, de décider définitivement. --- Aucune de ces formes n'a été remplie.

X. Le Roi refusera sa sanction aux décrets dont le préambule n'attestera pas l'observation des formes ci-dessus ; si quelqu'un de ces décrets était sanctionné, **les Ministres ne pourront le sceller ni le promulguer**, & leur responsabilité à cet égard durera six années. --- La sanction n'était plus nécessaire à cette époque, mais les devoirs des Ministres étaient les mêmes, & n'en devaient être que plus rigoureusement observés.

XI. Sont exceptés des dispositions ci-dessus, les décrets déclarés & reconnus urgens par une déclaration préalable du corps législatif... Le décret par lequel la matière aura été déclarée urgente, en énoncera les motifs, & il sera fait mention de ce décret préalable dans le préambule du décret définitif. --- Décréter qu'il était **urgent** de faire jouir gratuitement les Entrepreneurs de Spectacles de la propriété des Auteurs eût été trop ridicule ; sur-tout lorsque malgré les lois précédentes, ils jouent presque par-tout leurs Ouvrages, sans leur consentement & sans rétribution ; aussi **l'urgence n'a-t-elle pas été décrétée** ; mais il n'en est pas moins vrai que cette urgence eût été le seul moyen de rendre légal ce décret qui manque de toutes les autres formes. L'expédition légalisée de ce décret, jointe à la minute de cette pétition, prouve la vérité de ce que les Auteurs soussignés avancent. ¹³³² »

Dans quelles conditions s'était déroulée l'adoption du décret du 30-31 août 1792 ? et sur quels motifs l'Assemblée se basait-elle pour justifier l'édiction de mesures qui marquaient un retour en arrière concernant les droits reconnus aux auteurs ?

¹³³² *Les auteurs dramatiques soussignés, aux représentans de la République française*, Impr. du citoyen L. P. Couret, Paris, 179 ?, pp. 3-4.

Vu les réclamations faites par les directeurs et comédiens de province à propos des lois de janvier et juillet 1791 sur la propriété des auteurs, Romme présente devant l'Assemblée, le 30 août 1792, un projet de décret qui « assouplit » les précédentes dispositions, « avec des modifications dictées par la nature du sujet et voulant ôter toute cause de réclamations ».

C'est Romme¹³³³ qui présente le projet de décret sur les droits des auteurs et la protection des ouvrages dramatiques. Il s'exprime ainsi :

« Messieurs, il s'est élevé des réclamations contre quelques dispositions des décrets du 13 janvier 1791, et 19 juillet de la même année, sur les théâtres ; elles ont été renvoyées au comité d'instruction, et vous m'avez autorisé, dans le cas où il ne ferait pas son rapport, de vous présenter un projet de décret. Le voici : ¹³³⁴ »

Romme expose alors sur lesquels motifs est se fonde le décret d'août 1792 :

« L'Assemblée nationale, après avoir entendu le rapport sur des réclamations faites contre quelques dispositions des décrets des 13 janvier 1791 et 19 juillet suivant sur les théâtres ;

Considérant que ces réclamations sont fondées sur ce que ces décrets peuvent porter atteinte aux droits des différents spectacles, pour n'avoir pas assez distingué l'état passé de l'état à venir, ainsi que la position de Paris et celle du reste de la France, relativement à la jouissance des pièces de théâtre, en vertu des conventions ou règlements, ou en vertu d'un long et paisible usage ;

Considérant que le droit de faire imprimer et le droit de faire représenter, qui appartient incontestablement aux auteurs des pièces dramatiques, n'ont pas été suffisamment distingués et garantis par la loi ;

Considérant enfin que les ouvrages dramatiques doivent être protégés par la loi de la même manière que toutes les autres productions de l'esprit, mais avec des modifications dictées par la nature du sujet ; et voulant ôter toute cause de réclamation ;

Décrète ce qui suit (...) ¹³³⁵ » (voir le texte complet du décret en annexe)

¹³³³ Romme a présenté ce projet de décret en l'absence de Quatremère-Quincy qui était rapporteur.

¹³³⁴ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. XLIX, p. 107.

¹³³⁵ *Ibid.*

Mais que pouvait donc bien contenir ce décret de 1792 pour alarmer autant les auteurs ? C'est que les mesures qu'il contenait bouleversaient d'un coup toute la législation antérieure (décrets de 1791) : les conquêtes du début de la Révolution se trouvaient entièrement annihilées au grand bénéfice des directeurs de province : tandis que, pour Paris, les conventions passées continuaient à prévaloir « dans toute l'étendue de leurs dispositions », ailleurs, les pièces imprimées, mise en vente et jouées sans réclamation avant le décret du 13 janvier 1791, pouvaient être représentées sur ce même théâtre « sans aucune rétribution pour les auteurs ». C'est en effet ce que prévoyait l'article 1^{er} article du décret du 30 août 1792 :

« Les pièces imprimées ou gravées, mises en vente avant le décret du 13 janvier 1791, qui ont été jouées, avant cette époque, sur les théâtres autres que ceux de Paris, sans convention écrite des auteurs, et cependant sans aucune réclamation légalement constatée de leur part, pourront être jouées sur ces mêmes théâtres, sans aucune rétribution pour les auteurs. (article 1) ¹³³⁶ ».

N'était-ce pas là une sorte de mesure d'exception en faveur des spectacles provinciaux ? Par ailleurs, « pour prévenir toutes réclamations à l'avenir, les auteurs seront tenus, en vendant leurs pièces aux imprimeurs ou aux graveurs, de stipuler formellement la réserve qu'ils entendront faire de leurs droits de faire représenter lesdites pièces ¹³³⁷ » (article 4).

Mais cette « réserve faite en vertu de l'article 4 » est en réalité une protection bien illusoire pour les auteurs puisque, aux termes de l'article 8, « elle n'aura d'effet que pour dix ans ; au bout de ce temps, toutes pièces imprimées et gravées seront librement jouées par tous les spectacles ¹³³⁸ ».

Ainsi, le principe de la propriété littéraire se trouve fortement entamé par le décret du 30 août 1792.

¹³³⁶ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. XLIX, p. 107.

¹³³⁷ *Ibid.*

¹³³⁸ *Ibid.*, pp. 107-108.

Le 9 novembre 1792, les auteurs réclament à nouveau l'application des décrets des 13 janvier et 19 juillet 1791¹³³⁹.

La loi du 19 juillet 1793, va enfin régler, de manière générale, la question de la propriété artistique. Et ici, la Convention va se prononcer dans un sens bien différent du décret de 1792 adopté par la Législative. Non, seulement les mesures obtenues par les directeurs en 1792 sont abrogées par la loi de 1793, mais les décrets de janvier et juillet 1791 sont réaffirmés. Ils sont même renforcés et complétés.

Avec la loi de juillet 1793, votée sur le rapport de Lakanal¹³⁴⁰, il n'est plus seulement question de la propriété des auteurs dramatiques sur leurs pièces : désormais, sont reconnus les droits absolus d'un auteur sur son œuvre et sur ses reproductions, qu'il s'agisse d'écrits, de musique, de peinture ou de dessins.

Non seulement la Convention prend en compte tous les auteurs d'œuvres de l'esprit et toutes les formes de création mais le décret n'oublie pas, cette fois, de statuer sur la question de la reproduction des œuvres (c'est ce manquement qui avait permis, en grande partie, l'adoption du décret du 30 août 1792).

Ainsi, avec le décret du 19 juillet 1793 :

« Article 1. Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux, ou dessins jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie.

Article 2 : leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs¹³⁴¹ ».

On le voit, ce nouveau décret est encore plus favorable à la propriété littéraire et artistique car le délai de jouissance des héritiers et cessionnaires est passé de 5 à 10 ans après la mort de l'écrivain.

¹³³⁹ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. LIII, p. 319.

¹³⁴⁰ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. LXIX, pp. 186 et s.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 187.

Il semble que la loi du 19 juillet 1793 consacre définitivement les droits d'auteur. Est-ce que la propriété des auteurs serait enfin reconnue et acceptée par tous¹³⁴² ? Nous pensons plutôt que c'est le commencement de la période dite de la Terreur, qui met véritablement terme véritable à la « guerre des pétitions et des décrets ». En effet, c'est début juin 1793 que les chefs girondins ont été arrêtés et que la Montagne a alors eu la voie libre pour prendre le pouvoir. Et c'est bien le 14 juillet, cinq jours avant l'adoption de la loi de juillet 1793 sur le droit de reproduction des œuvres, que les sectionnaires de Marseille se sont déclarés en insurrection contre la Convention...

L'instabilité politique intérieure est grande. Il faut prendre des mesures. La commission d'Instruction publique voit le jour. Il y a une question qui lui tient particulièrement à cœur, celle de la régénération des mœurs et il est temps de mettre en œuvre les moyens de cette politique. La commission va alors faire appel aux auteurs dramatiques afin qu'ils écrivent des pièces qui éduqueront le peuple.

B. AU-DELA DU RÔLE D'AUTEUR DRAMATIQUE : CELUI DE PATRIOTE ACTIF

Déjà, sous l'Ancien Régime, certaines pièces écrites par des auteurs provençaux, avaient pour but de raconter de grands événements historiques et de célébrer le pouvoir monarchique.

Ainsi la tragédie de Leblanc, *Marseille rendue*, raconte la reddition de Marseille à Henri IV. L'auteur souhaitait montrer ici « *l'attachement & la fidélité inviolable* » que les

¹³⁴² Comme l'explique Jacques Hérissey, malgré la loi de 1793, les auteurs seront encore bien souvent molestés et continueront à être victimes de la malhonnêteté des comédiens. Ils ne cesseront pas, du moins de se plaindre et le gouvernement aura, maintes fois, à leur venir en aide. En l'an VII notamment, le ministre de l'Intérieur sera ému de leurs réclamations et, dans une lettre adressée, le 11 frimaire (1^{er} décembre 1798), « aux administrations centrales, municipales et aux commissaires du Directoire exécutif près de ces administrations », il édictera des mesures destinées à assurer l'exécution des lois de 1791 et 1793. « En vertu de ces lois, dira la circulaire, vous exigerez des entrepreneurs de spectacles, tant passagers que sédentaires, qui se trouveront dans votre commune, qu'ils vous représentent un consentement formel et par écrit pour la représentation des pièces d'auteurs vivants, placées dans leur répertoire, et vous interdirez expressément toutes celles de la concession desquelles ils ne pourront justifier. » Voir *Journal des théâtres, de littérature, et des arts*, n° 26, cité par HÉRISSEY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, pp. 182- 183.

marseillais ont gardés « *dans tous les temps à leurs maîtres et surtout à l'auguste maison de Bourbon* ¹³⁴³ ».

De même, la tragédie de Fesquet de la Tour, *Marseille sauvée*, était présentée par son auteur comme un « sujet pathétique » qui racontait « les fastes de notre histoire ¹³⁴⁴ ». Dans sa lettre aux échevins de Marseille, datée du 16 juillet 1778, l'auteur expliquait les nobles intentions qui sous-tendaient son ouvrage :

« Il est digne de vous d'accueillir un ouvrage où l'on célèbre les vertus françaises qui sont les vôtres, & où j'ai peint l'héroïsme de mes concitoyens, & consacré les actions de plusieurs familles de Provence qui subsistent encore. Et il serait à souhaiter que chaque ville eut vu les triomphes de ses anciens habitants comme ils doivent l'être. Nos poètes français seraient alors occupés, comme les poètes grecs, à retrouver des exemples domestiques, & alors notre théâtre ne nous offrirait plus une nature idéale. ¹³⁴⁵ »

L'on voit ainsi, qu'avant même la Révolution, l'écriture de pièces patriotiques dressant un portrait glorieux de la France, rendant gloire à ses héros, et magnifiant la monarchie absolue, étaient déjà très en vogue.

Le roi encourageait bien évidemment la production et la représentation de tels ouvrages comme nous le verront plus loin ¹³⁴⁶.

Les révolutionnaires vont reprendre cette idée à leur profit, se réclamant des poètes antiques qui célébraient les héros dont l'exemple était à imiter. Il est alors intéressant de constater que, dès 1778, Fesquet de la Tour se réclame déjà de cette même tradition des poètes grecs. L'on sait que l'Antiquité sera une des grandes références de la pensée idéologique des révolutionnaires, et nous verrons quelles influences cela a pu avoir, notamment en ce qui concerne les politiques culturelles de l'an II ¹³⁴⁷.

Maintenant que le droit d'auteur a été reconnu par les lois de 1791 et 1793, quelle va être l'attente des révolutionnaires par rapport aux dramaturges ? Comme les comédiens qui de leur côté ont été « sacrés » instituteurs publics en 1793, les auteurs vont, eux

¹³⁴³ AMM, GG 206, Paris 5 août 1777.

¹³⁴⁴ Voir AMM, GG 206, Paris 16 juillet 1778 ou AMM, BB 352, f° 70.

¹³⁴⁵ Voir AMM, GG 206, Paris 16 juillet 1778 ou AMM, BB 352, f° 70.

¹³⁴⁶ Voir le chapitre 1 de la 3^{ème} Partie.

¹³⁴⁷ Voir le chapitre 1 de la 3^{ème} Partie.

aussi, avoir une mission à remplir. Elle va leur être clairement dévolue par la commission d'Instruction publique en 1794.

a. Des œuvres engagées et des avantages certains : la gloire et les subventions

Déjà, en 1790, la Harpe écrivait ces mots concernant l'influence que peuvent avoir les dramaturges à travers les pièces qu'ils écrivent :

« Les productions théâtrales doivent prendre bientôt un caractère plus mâle, plus hardi et plus patriotique ; et celui qui voudra être le poète de la patrie et de la liberté, sans doute ne commencera pas par être l'esclave des comédiens. Il faut que la régénération de la scène françoise date de la même époque que celle de la France entière.¹³⁴⁸ »

On voit que dès le début de la Révolution, l'auteur dramatique était considéré comme celui par qui la régénération de la scène française était possible grâce à l'écriture et à la représentation d'œuvres patriotiques. Mais pour cela, encore fallait-il qu'il soit délivré du « joug » d'Ancien Régime qui pesait sur lui (notamment privilège de répertoire détenu par les comédiens) et que ses droits soient reconnus. C'est chose faite avec les lois de 1791 et 1793. A présent qu'il est libéré, il va pouvoir mettre ses talents au service de la nation et c'est même ce qui est clairement attendu de lui.

Le 5 messidor an II (23 juin 1794), la Commission d'Instruction publique constate :

« Jusqu'à présent, les théâtres abandonnés aux spéculations des auteurs, dirigées par les petits intérêts des hommes ou des partis, n'ont marché que faiblement vers le but d'utilité publique que leur marque un meilleur ordre de choses ...

Bientôt nous irons chercher le mal jusque dans la racine, nous en poursuivrons le principe, nous en préviendrons les effets ; pour ce moment il suffit de préparer la régénération morale qui va s'opérer, (...) de verser dans les spectacles le premier germe de la vie politique (...) ¹³⁴⁹»

Le décret du 12 germinal an II (1^{er} avril 1794) fait donc entrer un nouveau personnage sur la scène : la commission de l'Instruction publique. Désormais c'est elle la nouvelle

¹³⁴⁸ LA HARPE, Jean-François de, *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale...1790*, pp. 9-10

¹³⁴⁹ Voir *Procès verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention*, Tome IV (1^{er} germinal an II – 11 fructidor an II), p. 711

autorité chargée de surveiller les spectacles et les fêtes.¹³⁵⁰ Elle a pour mission fondamentale, la régénération de l'art dramatique.

A propos de cette tâche la Commission s'exprime elle-même en ces termes :

« Les théâtres sont encore encombrés des débris du dernier régime (...) Il faut débayer ce chaos d'objets (...) il faut 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. »¹³⁵¹

Non seulement la Commission est chargée de contrôler étroitement les pièces qui sont jouées¹³⁵² mais elle a aussi et surtout pour mission d'inviter les artistes à produire des œuvres de circonstances afin d'exalter les sentiments patriotiques.

Ainsi, toujours dans la circulaire 5 messidor an II (23 juin 1794), elle invite les auteurs à écrire des pièces patriotiques :

« 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.

Les membres composant la Commission d'instruction publique :

Signé au registre : PAYAN, commissaire ; FOURCADE, adjoint.¹³⁵³ »

On devine aisément dans quel but ces manuscrits sont sollicités. Les sujets, lorsqu'ils ne sont pas imposés, doivent être en rapport avec les événements politiques du temps.

¹³⁵⁰ Dans un arrêté du 18 prairial an II (31 mai 1794), le comité de Salut Public arrête dans ses articles I et II : « La commission de l'Instruction publique est exclusivement chargée, en vertu de la loi du 12 germinal, de tout ce qui concerne la régénération de l'art dramatique, et la police morale des spectacles qui fait partie de l'éducation publique. Elle est pareillement chargée de l'examen des théâtres anciens, des pièces nouvelles de leur admission. » (Commission d'Instruction Publique, Spectacles, Extrait des registres des arrêtés du comité de Salut Public de la Convention Nationale.)

¹³⁵¹ Circulaire de la Commission d'Instruction Publique du 5 messidor an II, *Procès verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention*, Tome IV (1^{er} germinal an II – 11 fructidor an II), p. 711

¹³⁵² Nous développons cette mission dévolue à la commission d'Instruction publique dans le chapitre 2 de la 3^{ème} Partie.

¹³⁵³ *Procès verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention*, Tome IV (1^{er} germinal an II – 11 fructidor an II), p. 712.

Du coup, les auteurs dramatiques désireux d'être joués s'empressent d'écrire des œuvres dont le seul mérite consiste à vanter la République et les principes révolutionnaires.

Les titres, à eux seuls, résument le contenu de ces ouvrages : *Le véritable ami des lois* ; *Le départ des volontaires*, *La famille républicaine*, *Le paysan magistrat*, *L'ami du peuple au 10 août*, *Le jugement dernier des rois*¹³⁵⁴ ... Et pour les opéras comiques : *Les rigueurs du cloître*, *Les Visitandines*, *Le château du Diable*, *La liberté des nègres*.

Déjà au commencement de 1793, on avait représenté sur le Grand Théâtre de Marseille des œuvres célébrant des événements révolutionnaires : ainsi la comédie *Les Sans culottes à Nice*¹³⁵⁵, écrite par Pelabon, citoyen de Toulon, rend hommage à l'entrée des troupes françaises dans cette ville.

D'autres événements, comme le siège et la prise de Toulon, inspirent des artistes locaux : ainsi, en décembre 1793, Mittié fils, commissaire national du comité de salut public à Marseille, écrit et fait jouer à Marseille *La Prise de Toulon*¹³⁵⁶, fait historique en un acte et en prose. L'œuvre est jouée au Théâtre Brutus en 1794.

L'auteur dit emphatiquement qu'il a composé cette œuvre « avec les renseignements les plus détaillés, la relation la plus authentique et la connaissance du caractère et du génie des hommes qui ont coopéré à cet événement mémorable. – L'auteur, pour plus d'exactitude, s'est transporté sur les lieux.--¹³⁵⁷ ». Il est vrai qu'il est indiqué par une mention spéciale et assez inhabituelle, que ce « fait historique » a été « composé à Marseille »

Pour Augustin Fabre¹³⁵⁸, malgré tant de zèle et de soins, le sans-culotte Mittié ne parvient qu'à mettre en lumière une œuvre atroce, sans style et sans talent.

Pour éclairer le jugement porté sur cette pièce on peut en citer un extrait et notamment la manière dont elle se termine :

¹³⁵⁴ À titre d'exemple on peut ainsi résumer *Le Jugement dernier des Rois* de Sylvain Maréchal : dans cette œuvre tous les souverains, pape compris, sont relégués dans une île déserte. Après s'être grotesquement querellés, ils se disputent à coups de sceptres le morceau de pain qu'on leur jette et sont finalement engloutis par l'éruption d'une Montagne symbolique !

¹³⁵⁵ Il s'agit d'une comédie en un acte et en vers provençaux et français. Nous retrouverons, au chapitre 2 de la troisième Partie, Pelabon qui a vu une de ses pièces censurée.

¹³⁵⁶ MITTIE, Jean-Corisandre, *La Prise de Toulon, fait historique en un acte, composé à Marseille*, Impr. Jean Mossy, Marseille, 1793, 19 p. Voir BnF – Richelieu, 8-RF-18929.

¹³⁵⁷ *Ibid.*

¹³⁵⁸ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, p. 413.

« On entend sur la scène le bruit de la fusillade sous laquelle tombent de nombreux prisonniers. Les représentants du peuple en mission auprès de l'armée républicaine¹³⁵⁹ paraissent alors, et Fréron, prenant la parole, se livre à des démonstrations de joie. ---
 "Citoyens, dit-il, Robespierre, le frère de l'immortel défenseur du peuple, part à l'instant pour annoncer à la Convention que le Midi est sauvé. Il va se concerter avec le Comité du salut public... Nous avons mis en réquisition tous les maçons des environs, et sous quinze jours Toulon sera rayé du sol français. Le génie de la Liberté plane sur nous. Malheur aux royalistes, guerre aux tyrans, paix aux chaumières, et vive la république !" »¹³⁶⁰ »

Le citoyen Mittié fils, qui aurait échangé son prénom, trop vulgaire ou trop catholique, contre celui de Corisandre (« punaise » en grec), avait fait hommage de sa *Prise de Toulon* à tous les Théâtres de la république¹³⁶¹. Mais ce n'est pas la seule pièce qu'il ait composée. Il est également l'auteur de : *Le conspirateur confondu ou la Patrice sauvé*¹³⁶², pièce nationale en trois actes (1793) ; *Descente en Angleterre*¹³⁶³, prophétie en deux actes et en prose paroles et pantomime du citoyen Mittié (4 nivôse an VI = 24 décembre 1797) ; et de *L'Anniversaire, où la Fête de la souveraineté*¹³⁶⁴, scène lyrique et mélodramatique, mêlée de pantomime sur une musique d'Otton Vanderbroek (30 ventôse an VI = 18 mars 1798).

D'autres écrivent sur les mêmes événements mais semblent plus inspirés. Ainsi en est-il de Ricard d'Allauch, ancien avocat au Parlement d'Aix et devenu par la suite juge au Tribunal du district de Marseille¹³⁶⁵. C'est lorsqu'il occupait cette dernière fonction qu'il a écrit le *Siège de Toulon*¹³⁶⁶, drame héroïque et révolutionnaire en 3 actes.

¹³⁵⁹ Barras, Ricord, Robespierre jeune, Salicetti et Fréron.

¹³⁶⁰ Voir MITTIE, Jean-Corisandre, *La Prise de Toulon, fait historique en un acte, composé à Marseille*, Impr. Jean Mossy, Marseille, 1793, 19 p. Voir BnF – Richelieu, 8-RF-18929.

¹³⁶¹ Voir D'ESTREE, Paul, *Le Théâtre sous la Terreur, Théâtre de la peur (1793-1794)*, Emile-Paul frères, Paris, 1913, p. 363.

¹³⁶² MITTIE, *Le conspirateur confondu ou la Patrice sauvé*, Lille, Deperne, 1793, 24 p., voir BnF – Richelieu, 8-RF-18926. le suspense se vende ou Mulhouse qui suit de doute

¹³⁶³ Voir BnF – Richelieu, 8-RF-18931, 34 p.

¹³⁶⁴ Publié chez Barba, Paris, 16 p. Voir BnF Tolbiac 8-YTH-22612.

¹³⁶⁵ Ricard d'Allauch fut aussi maire de sa commune et membre de l'administration du département des Bouches du Rhône.

¹³⁶⁶ Chez Imprimerie Jouve, 1793, 48 p. Voir BnF – Richelieu 8-RF-80534.

L'œuvre dédiée au représentant du peuple Mignet, est jouée en 1794 au Théâtre Brutus.¹³⁶⁷

L'auteur explique qu'il a voulu « *placer dans cet heureux cadre la morale révolutionnaire et les vertus républicaines. Le peuple ne lit pas. Il ne retient que ce qu'il entend.* »

Mignet assure à Ricard d'Allauch que sa pièce est rédigée dans les principes de la morale la plus pure et du patriotisme le plus éclairé, et, s'adressant au juriste dramaturge, il lui dit : « *Je t'invite à enrichir le théâtre de cette production intéressante et à la faire jouer le plus promptement possible.*¹³⁶⁸ »

A côté des faits les plus saillants du siège et de la prise de Toulon se trouvent des épisodes singuliers dans le goût de l'époque, « *parce qu'il fallait trouver des incidents propres à mettre la morale en action* » ainsi que l'indique Ricard lui-même.

Sa pièce se termine par une fête, comme on en célébrait souvent dans ces temps de Terreur :

« *Donnons, dit un représentant du peuple, donnons à l'armée républicaine un spectacle philosophique et nouveau (...) Que le sarcophage funèbre s'élève à côté de l'autel de l'hymen. Que les époux versent des fleurs sur l'urne des héros ! Présentons à côté des pertes de la patrie des moyens tout-puissants pour les réparer. --- Le général Dugommier répond : " cette idée sublime ; il faut l'exécuter. Français, par vos chants guerriers et par vos danses triomphales, célébrez à la fois la toute-puissance de la nature, les attraits de la gloire et les consolations de la vertu.* »¹³⁶⁹ »

Si les juristes et politiques marseillais se transforment en artistes et aiment s'essayer à l'écriture de pièces de circonstances¹³⁷⁰, des comédiens locaux vont, eux aussi, se transformer en dramaturge et rencontrer un succès certain.

C'est le cas de Richaud-Martelly. En fait, avec ce comédien très apprécié du public marseillais, nous ne sortons pas du milieu des juristes : en effet, nous avons vu, dans le chapitre précédent, qu'avant de se « convertir » à la vie artistique, Richaud-Martelly avait lui aussi occupé des fonctions d'avocat au Parlement d'Aix.

¹³⁶⁷ La même année fut jouée au Théâtre Brutus, *la Prise de Toulon*, œuvre en 1 acte en prose du citoyen Mittié.

¹³⁶⁸ Cité par Augustin Fabre dans, *Les rues de Marseille*, op. cit, tome III, pp. 415-416.

¹³⁶⁹ Voir RICARD D'ALLAUCH, *Le Siège de Toulon*, Chez Imprimerie Jouve, 1793, 48 p., BnF – Richelieu 8-RF-80534.

¹³⁷⁰ Dans son ouvrage, *Les rues de Marseille*, Fabre cite un autre exemple de pièce de circonstance représentée pour la première fois à Marseille le 3 décembre 1794 et écrite par le comédien Gérard-Lapérière. Voir Fabre, *Les rues de Marseille*, op. cit, tome III, pp. 416-417.

Faut-il en conclure que les juristes, d'une manière générale, auraient, de part leur formation et leur métier, des talents dramatiques réels mais inexploités ?

Le cas de juristes dramaturges n'est pas rare (Noland de Fatouville¹³⁷¹, Araison¹³⁷², J-G Arnold¹³⁷³ etc.) et il s'en rencontre de célèbres, notamment au XIXe siècle, comme par exemple E.T.A Hoffmann¹³⁷⁴ ou encore Almeida Garrett¹³⁷⁵.

Richaud-Martelly, juriste, comédien et dramaturge, a écrit plusieurs pièces pendant la période révolutionnaire, qui toutes ont connu un grand succès auprès du public. Celle qui plait le plus est sans doute *Les Deux Figaro*, comédie en 5 actes dans laquelle « *M. de Beaumarchais y est impitoyablement critiqué, & peut-être avec justice* ¹³⁷⁶ ».

Cette œuvre est jouée dès 1790 aux Variétés de Paris¹³⁷⁷. En 1792 elle a toujours autant de suffrages sur la scène marseillaise¹³⁷⁸.

Si des œuvres de circonstances avaient déjà été écrites avant même que la commission d'Instruction publique ne lance une exhortation appuyée en 1794 ; il faut reconnaître que depuis cette date, les pièces de circonstances pleuvent : tout le monde devient dramaturge !

Pour quelles raisons tant d'ouvrages sont-ils écrits à la va-vite, avec plus ou moins de talents ? Qu'est-ce qui peut bien motiver tous ces nouveaux « auteurs » ?

Il y a deux raisons principales :

¹³⁷¹ Voir HUSSON, Constance, *Justice et Droit dans le théâtre du XVIIIème siècle*, Université de Lyon, 1964, 251 p.

¹³⁷² En 1765, un avocat au Parlement de Paris, M. Araison, écrivait aux échevins de Marseille, à propos de la tragédie qu'il avait écrite : *Le Siège de Beauvais*. Voir AMM, GG 206, 17 décembre 1765 et 26 janvier 1766. Il recommande également sa comédie du *Vray philosophe*, voir à AMM, GG 206, 7 décembre 1767 et 10 février 1768

¹³⁷³ Arnold, Jean Georges Daniel (1780-1829), juriste, homme de lettres, poète lyrique et élégiaque, dramaturge, « père du théâtre alsacien ». En 1806, un décret impérial l'appela à la chaire de droit civil à la nouvelle Ecole de Coblenz. Des projets audacieux exposés en 1809 en font le précurseur de l'« Ecole Historique du Droit ». Voir, VOGLER Bernard, (sous la direction de), *L'Alsace*, Beauchesne, Paris, 1987, pp. 49-50.

¹³⁷⁴ Voir notre cours dispensé dans le cadre de la Licence d'Administration Publique à la Faculté de Droit d'Aix en Provence, sur *L'Histoire du droit et des arts, de l'Antiquité au XXIème siècle*. (Se reporter plus particulièrement à la séance concernant les « juristes-artistes » au XIXe).

¹³⁷⁵ Joao Baptista Leitao da Silva, connu sous le nom d'Almeida Garrett (1799-1854), poète, dramaturge, romancier, juriste, journaliste, diplomate et homme politique. Il est l'un des plus importants écrivains portugais mais aussi l'un des plus grands noms de la littérature lusophone. Voir POLET, Jean-Claude, *Patrimoine littéraire européen, Renaissances nationales et conscience universelle, 1832-1885, romantismes triomphants*, De Boeck, 1999, p. 311.

¹³⁷⁶ *Journal de Provence*, 22 janvier 1791.

¹³⁷⁷ Voir *Journal de Provence*, 18 novembre 1790.

¹³⁷⁸ Voir *Journal de Marseille*, 31 mai 1792.

- La première est attachée à la vanité : écrire des pièces de circonstances, c'est avoir l'assurance de voir son œuvre jouée sur scène car ce sont ces pièces là uniquement que les gouvernants révolutionnaires veulent voir représentées durant cette période 1793-1794. Tous les autres ouvrages sont systématiquement censurés ou atrocement dénaturés par les révisions qui en sont faites¹³⁷⁹.
- La deuxième raison est financière : écrire des œuvres patriotiques est l'argument fondamental à faire valoir auprès du gouvernement si l'on veut recevoir des subventions.

A Marseille, il semble que les auteurs locaux écrivent plutôt pour la gloire :

Dans une lettre adressée aux officiers municipaux de la commune de Marseille, en date du 11 frimaire an III (1^{er} décembre 1794), Lacoste-Mézières, un ancien officier devenu dramaturge, écrit :

« On donne demain 12 du courant, au Théâtre Brutus, la première représentation de Rose et Julien ou les époux républicains, comédie patriotique en un acte et en prose mêlée de chants, dédiée aux Représentants du peuple Serre et Anguis.

Comme auteur, j'invite la municipalité à venir voir le tableau de ses principes mis en action, et à encourager par sa présence le concours de mes efforts et ceux des artistes de ce théâtre pour propager l'amour de la patrie, de l'égalité et de la liberté.

Salut et fraternité.

La Coste-Mézières.¹³⁸⁰ »

Dans la Capitale, il semble que les motivations soient plutôt financières.

L'Opéra de Paris va notamment demander 200 000 livres à l'Etat pour permettre à l'institution de continuer à fonctionner dans ces temps difficiles.

Pour convaincre les gouvernants les artistes font valoir que *« leurs talents seront consacrés au succès de la Révolution, ils n'agiront que pour en propager les principes, ils donneront des spectacles au pays et prouveront que l'Opéra national sera le sanctuaire de l'instruction publique¹³⁸¹ »*.

¹³⁷⁹ Voir le chapitre 2 de la 3^{ème} Partie.

¹³⁸⁰ Voir AMM I¹ 551, Marseille 11 frimaire an III, (1^{er} décembre 1794). Lacoste Mézières avait également écrit une comédie en 2 actes, *Le baron de Montreuil ou l'exilé*, qu'il avait dédié à l'Assemblée des Amis de la constitution, c'est-à-dire au Club de Marseille. Cette pièce avait été représentée au Théâtre de la rue Pavillon le 11 juillet 1791. Voir FABRE, Augustin, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, p. 396.

¹³⁸¹ Voir Archives Nationales, AF II 67.

Le 8 octobre 1794, le comité de Salut public autorise le Conseil exécutif à verser 150 000 livres aux artistes infortunés, « *considérant que donner de tels secours, c'est faire une véritable avance au profit de l'esprit public* ». De toutes façons, ladite somme ne sera délivrée qu'à la condition « *que l'administration de ce spectacle sera formée sur des principes d'économie et dans des vues patriotiques, qu'elle achètera des ouvrages républicains, qu'elle jouera seulement des pièces patriotiques, que le répertoire sera épuré, qu'il sera donné chaque semaine des représentations gratuites, qu'on emploiera enfin dans les emplois subalternes les parents des volontaires qui servent sur les frontières.*¹³⁸² »

En dehors de cela, l'Opéra est aussi subventionné par des avances faites pour la mise en scène d'ouvrages inédits et imposés par les gouvernants comme *L'Inauguration de la République française*, la *Journée du 10 août*, ou encore le *Brutus* de Candeille.

Rien que pour la première de ces œuvres, le trésor aura à verser 76 098 livres¹³⁸³.

Malgré ces efforts financiers de la part de l'Etat, la recette n'est pas aussi importante que ce que les gouvernants auraient pu espérer. C'est que le public semble préférer les divertissements galants aux patriotiques distractions...

Comme l'explique Jacques Hérissay : « *On joue donc seuls ces ouvrages civiques, à l'Opéra comme dans les autres théâtres, et il n'y a que le trésor qui puisse s'en plaindre, car auteurs et directeurs trouvent un sûr profit à cette manne que leur distribue le pouvoir.*¹³⁸⁴ »

D'une manière générale, toutes ces pièces de circonstances cherchent à raconter des faits réels avec des personnages qui existent véritablement tout en donnant une dimension nationale aux premiers et une stature de héros aux seconds.

C'est le cas d'un ouvrage écrit par Cordier de Perney et qui parle de trois Marseillais exemplaires. L'auteur s'adresse en ces termes à la municipalité de Marseille, le 10 juin 1791 :

« *Messieurs,*

¹³⁸² Archives Nationales, AF II 58.

¹³⁸³ Archives Nationales, AF II 67.

¹³⁸⁴ HÉRISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 162.

Je m'empresse d'avoir l'honneur de vous adresser 7 exemplaires d'un petit ouvrage contenant deux drames dont un desquels ne peut pas manquer d'intéresser les habitants de Marseille, puisque trois de leurs concitoyens y jouent des rôles si touchants.

C'est avec grand plaisir, Messieurs, que je vous fais hommage de cet opuscule, écrit d'après les sentiments dont mon cœur est pénétré. Je désire qu'il puisse mériter vos suffrages à cause du sujet que j'ay traité et de l'intention qui m'a dirigé. Si vous daignez, Messieurs, faire jouer ses petites pièces dans votre ville, je pense qu'elles n'y feraient qu'une sensation agréable & un très bon effet dans des circonstances où l'on en peut par trop faire détester tous les abus du Despotisme de l'ancien gouvernement, et inspiré de modération aux nouveaux.

(...) Je me fais une illusion bien douce en supposant la surprise agréable dont ces trois personnes pourraient jouir si, attirées avec précaution au spectacle, elles s'y reconnaissaient sur la scène dans les rôles estimables qu'elles ont réellement joués dans la société. Ce serait pour moi je vous l'avoue, Messieurs, une grande satisfaction que cela pût se passer ainsi (...)

Flatté, Messieurs, d'avoir choisi une occasion de publier les vertus de quelques-uns de vos concitoyens, je le serai doublement si leur exemple est mis sur la scène et obtient votre approbation. J'espère que ces pièces seront aussi jouées à Paris et dans les principales villes du Royaume.¹³⁸⁵ »

L'auteur dramatique, en décrivant les faits tels qu'ils se sont réellement produits et en dressant fidèlement le tableau des principes et des lois révolutionnaires afin d'éduquer le spectateur, deviendrait alors un professeur d'Histoire et de droit ?

b. L'auteur dramatique, professeur de droit et d'Histoire ?

Lorsque la commission d'Instruction publique lance, le 5 messidor an II¹³⁸⁶, l'appel à l'écriture de pièces patriotiques, trois buts sont principalement visés¹³⁸⁷ :

- Diffuser les principes révolutionnaires
- Faire aimer les lois

¹³⁸⁵ AMM, I¹ 550, 10 juin 1791.

¹³⁸⁶ Circulaire de la Commission d'Instruction Publique du 5 messidor an II, *Procès verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention*, Tome IV (1^{er} germinal an II – 11 fructidor an II), p. 711

¹³⁸⁷ Sur cette question on peut se reporter utilement à : TARIN, René, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du Peuple*, Honoré Champion Paris, 1998, 302 p.

- Apprendre l'Histoire aux citoyens, mais l'Histoire telle que les révolutionnaires la voient : en présentant notamment la monarchie comme un régime tyrannique et en montrant l'Eglise comme un pouvoir dangereux qu'il faut de soumettre aux lois de la République.

L'auteur dramatique qui choisit d'écrire pour faire aimer les principes révolutionnaires, pour raconter « dans toute leur vérité » les grands événements de la Révolution, et pour apprendre les lois aux citoyens, ne dépasse-t-il pas son rôle d'artiste pour devenir une sorte d'historien, une sorte de professeur de droit ?

Si la commission d'Instruction publique a eu l'idée de confier de telles missions aux auteurs, c'est qu'elle s'est inspirée des réflexions venant d'un certain Marie-Joseph Chénier¹³⁸⁸.

Cet auteur dramatique à l'ambition de traiter sur la scène française les époques célèbres de l'histoire moderne et particulièrement de l'histoire nationale. C'est ce qu'il fait avec des œuvres comme *Charles IX*, interdite sous l'Ancien régime mais triomphalement accueillie dès le 4 novembre 1789 ; ou encore avec *Calas* (1791), et *Fénelon* (1793). Il est aussi l'auteur 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 jusqu'en 1809*.

Dès 1789, dans *De la liberté du théâtre en France*¹³⁸⁹, M.J de Chénier expose quel doit être le rôle du théâtre : il doit être un libérateur et un éducateur. Le dramaturge quant à lui doit être non seulement un bon écrivain mais aussi un historien et un philosophe.

Chénier cite alors l'exemple de Voltaire :

« *Voltaire, Poète, Historien & Philosophe, étoit vraiment digne de créer, parmi nous, une Scène nationale.* ¹³⁹⁰ »

Ce philosophe des Lumières avait contribué à préparer les esprits, à éveiller les consciences en dénonçant les abus de l'Ancien Régime avec « *une énergie jusques-là inconnue des François, cet amour de l'humanité, cette haine du fanatisme, cette passion pour la tolérance qui fait aimer ses beaux ouvrages autant qu'on les admire.* »

¹³⁸⁸ Il est le frère cadet d'André Chénier, poète, qui participe activement aux débuts de la Révolution mais qui va ensuite combattre les excès de la Terreur. Arrêté comme suspect le 7 mars 1794, il est guillotiné le 25 juillet de la même année.

¹³⁸⁹ CHENIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.l), 1789, 45 p. Voir BnF – Tolbiac, YF-8614.

¹³⁹⁰ *Ibid*, p. 12.

Mais Voltaire a été obligé de « déguiser » ses véritables intentions afin que ses pièces ne soient pas censurées :

« Combien il auroit donné de plus grandes leçons, s'il n'eût pas été forcé d'affaiblir ou de voiler ses intentions en présentant sur la Scène des mœurs étrangères & des faits inventés ! Quelle carrière immense ce redoutable ennemi de la superstition auroit vu s'ouvrir devant ses pas, en jetant les yeux sur l'Histoire Moderne ! ¹³⁹¹ »

Chénier se propose alors d'accomplir lui-même ce projet et de mettre sur scène les « époques célèbres de l'Histoire Moderne ». Pour lui, écrire devient « la seule action publique permise à un Citoyen » :

*« Echauffé, dès mon enfance, par les écrits des grands hommes, pénétré des vérités sublimes qu'ils ont exprimées avec tant d'énergie, passionné pour l'indépendance, & révolté contre toute espèce de tyrannie ; (...) je m'étois livré de bonheur à la Philosophie & aux Belles-Lettres. **J'avois compris que dans un État où l'intrigue dispose de toutes les places, un bon livre, c'est-à-dire un livre utile, devient la seule action publique permise à un Citoyen qui ne veut point descendre à des démarches humiliantes. Entraîné vers la Tragédie, non seulement par un penchant irrésistible, mais par un choix médité, par une persuasion intime que nulle espèce d'ouvrage ne peut avoir autant d'influence sur l'esprit public ; j'avois conçu le projet d'introduire, sur la Scène Française, les époques célèbres de l'Histoire Moderne, & particulièrement de l'Histoire Nationale ; d'attacher à des passions, à des événements tragiques, un grand intérêt politique, un grand but moral.** ¹³⁹² »*

Chénier explique qu'il a ouvert lui-même cette nouvelle voie en composant « le premier une Tragédie vraiment nationale. (...) J'ai choisi, pour mon coup d'essai, le sujet, j'ose le dire, le plus tragique de l'Histoire moderne, la Saint-Barthélemi. Nul autre ne pouvoit offrir, peut-être, une aussi forte peinture de la tyrannie jointe au fanatisme. J'ai tâché de représenter fidèlement le caractère irrésolu, timide & cruel du Roi Charles IX, la politique sombre & perfide de Catherine de Médicis, l'orgueil & l'ambition du Duc de Guise, ce même orgueil, cette même ambition masquée, dans le Cardinal de Lorraine, d'un zèle hypocrite pour la Religion Catholique. J'ai opposé à

¹³⁹¹ CHENIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.l), 1789, pp. 12-13.

¹³⁹² CHENIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.l), 1789, pp. 14-15.

cette Cour de conspirateurs, la fière & intrépide loyauté de l'Amiral de Coligni, la noble candeur de son élève, le jeune Roi de Navarre, depuis notre bon Roi Henri IV, & le grand sens du Chancelier de l'Hôpital, ce Ministre a mis des loix & de la tolérance.
¹³⁹³ »

Mais, ces « tragédies nationales » sont un genre dramatique tellement nouveau, et le rôle d'historien ainsi confié au dramaturge est si inédit, bref, la voie ouverte par Chénier est tellement originale que l'auteur se voit opposer des objections :

« Mes Lecteurs voudront bien remarquer qu'en répondant aux objections faites contre cette Tragédie, j'aurai répondu à toutes celles qu'on pourroit faire contre les Tragédies Politiques & Nationales. ¹³⁹⁴ »

La première objection concerne l'indécence qu'il y a à représenter sur scène un roi
« tout à la fois homicide et parjure, un Roi de France qui verse le sang de ses Sujets ¹³⁹⁵ ».

Chénier répond que la véritable indécence réside dans le fait que le peuple français doive encore, deux siècles après, avoir des égards pour un roi qui a conspiré contre son peuple.

La deuxième objection fait valoir qu'il est inapproprié de représenter des prêtres chrétiens sur le Théâtre : *« N'est-ce pas un moyen sûr de nuire à la Religion, surtout si l'on fait parler ceux qui ont mérité la haine publique ?* ¹³⁹⁶ »

Ceux à quoi le Chénier répond : *« les Charlatans, qui trompent les Peuples, font toujours semblant de confondre la cause des hommes & la cause de Dieu. Mais leur fausse dialectique ne séduit plus personne. (...) Un ouvrage où la tolérance est prêchée sans cesse, ne saurait nuire à la Religion (...)*

On sait qu'il ne faut point accuser Dieu des fautes de ses Ministres ; & l'on sait qu'un Ministre de Dieu peut-être coupable. Le prêtre convaincu d'un crime est puni comme un autre homme, & les privilèges de l'Église doivent être anéantis au théâtre comme ailleurs ¹³⁹⁷ ».

¹³⁹³ *Ibid*, pp. 16-17.

¹³⁹⁴ CHÉNIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.l), 1789, p. 17

¹³⁹⁵ *Ibid*, p. 18

¹³⁹⁶ *Ibid*, p. 19.

¹³⁹⁷ *Ibid*, p. 19.

La troisième objection atteint plus directement la démarche de l'auteur :

« Vous voulez composer des Tragédies nationales ; & pour coup d'essai vous choisissez dans l'histoire de France un fait qui est l'opprobre de la Nation ; vous voulez retracer à vos Concitoyens une époque flétrissante pour eux, & qui devrait être à jamais effacée du souvenir des hommes. ¹³⁹⁸ »

Chénier répond alors de manière très pertinente à une question qui se pose encore aujourd'hui lorsqu'il s'agit de revenir sur des épisodes tragiques de l'histoire nationale :

« En vous accordant (ce qui n'est point mon avis) qu'un Écrivain Philosophe doit quelquefois dissimuler sa pensée par respect pour sa Nation, vous conviendrez du moins qu'il doit ce respect seulement à la génération qui existe, & qu'il ne doit que la vérité aux générations qui ne sont plus. (...)

Vous voyez donc bien qu'en retraçant un événement du seizième siècle je n'ai fait que ce que fait un Historien. Vous voyez bien que j'ai tout au plus accusé la Nation Française du seizième siècle, & non pas la Nation Française actuelle, à qui seule je dois obéissance & respect. ¹³⁹⁹ »

Et quand bien même Chénier aurait *« **attaqué les erreurs de la Nation Française actuelle, bien loin de lui manquer de respect, j'aurois fait le devoir d'un bon Citoyen.** (...) Il n'est pas vrai que ces événements désastreux doivent être effacés du souvenir des hommes. Cette pensée fausse n'est digne que d'un Rhéteur pusillanime. Ils doivent y vivre à jamais, au contraire, pour leur inspirer sans cesse une nouvelle horreur, pour armer sans cesse le genre humain contre des fléaux dont le germe est toujours subsistant ¹⁴⁰⁰ »*

Chénier décrit alors quel doit être le véritable rôle du Théâtre et de celui qui écrit pour la scène française :

«Les Tragédies d'un Peuple libre, bien Peuple éclairé, devraient toujours avoir un but Moral & Politique ; & les principes de la Morale & de la Politique ne sauroient changer. Il faudroit toujours, à ne considérer même que la perfection de l'art,

¹³⁹⁸ *Ibid*, p. 20.

¹³⁹⁹ CHÉNIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.l), 1789, pp. 21-22.

¹⁴⁰⁰ *Ibid*, pp. 22-23.

représenter sur la Scène ces grands événemens tragiques, ces grandes époques de l'Histoire, qui intéressent tous les Citoyens ; & non plus ces intrigues amoureuses, qui n'intéresse que des femmes ; non plus les passions si fades, éternel aliment de cent Tragédies, qui se répètent sans cesse, & qui se ressemblent toutes par la mollesse & l'absence d'idées.¹⁴⁰¹ »

Pour Chénier, les gens de lettres peuvent être de véritables libérateurs, des « objecteurs de conscience » qui dénoncent les abus et rétablissent la justice dans ses droits en peignant le tableau monstrueux de l'arbitraire dans toute sa vérité :

« N'est-ce point un homme de Lettres qui a demandé justice pour les Calas & pour Sirven ? Ne sont-ce point des Gens de Lettres qui ont tonné contre la superstition, contre le fanatisme, & contre nos loix criminelles, & contre les injustices des Tribunaux, & contre les jugemens par commission, & contre les Lettres de Cachet, & contre la corvée, & contre les déprédations du fisc, & contre tous les abus qui ont abâtardi les Nations, & dégradé l'espèce humaine ? (...)

N'outragez donc plus vos Gens de Lettres. Ils vous ont fait presque autant de bien, que vos Rois, vos Ministres & votre Clergé vous ont fait de mal.¹⁴⁰² »

Selon Chénier, le dramaturge a un rôle d'éducateur, et même mieux, il a la responsabilité de faire aimer les lois aux spectateurs. Il doit donc lui-même bien les connaître et aussi bien posséder son histoire nationale car son véritable travail se résume finalement à celui d'un historien : il a pour mission de montrer les faits et les personnages historiques dans toute leur vérité et en toute objectivité afin d'en tirer des leçons pour éduquer le peuple et préserver la liberté :

« Je serai toujours persuadé que le but de ce genre si important est de faire aimer la vertu, les loix & la liberté, de faire détester le fanatisme & la tyrannie. Si cela est incontestable, il est aussi incontestable que le vrai moyen de faire aimer la vertu, que le vrai moyen de faire détester le fanatisme & la tyrannie, c'est de les représenter fidèlement.¹⁴⁰³ (...)

Ainsi, dans la ferme résolution où je suis de faire servir au bien de ma Patrie les faibles talens que j'ai reçus de la nature, je représenterai dans mes Tragédies, le plus

¹⁴⁰¹ *Ibid*, pp. 23-24.

¹⁴⁰² CHÉNIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.l), 1789, pp. 35 et 37.

¹⁴⁰³ *Ibid*, p. 42.

*énergiquement qu'il me sera possible, & les vertus & les vices des hommes qui sont livrés au jugement de l'Histoire. Je n'aurai pas plus de ménagement pour les rangs & pour les professions que n'en auroit un Historien véritablement instruit des droits de l'humanité.*¹⁴⁰⁴ (...)

Je relis ce que je viens d'écrire, & je crois pouvoir terminer ici des réflexions, présentées avec la franchise altière d'un ami de la vérité, & d'un Citoyen digne de respirer un air libre. (...) Les gens imbus d'anciennes erreurs s'étonneront de cette importance que j'attache la liberté du Théâtre, du Théâtre qui change insensiblement les mœurs Nationales. (...) Ces idées, qui, au moment de leur publicité, sembleront peut-être des paradoxes à plusieurs classes de Lecteurs, répétées sans cesse après moi, seront bientôt devenues des vérités triviales. (...)

*Ainsi l'art de penser & d'écrire, rendra chaque jour les hommes plus éclairés, & par conséquent plus vertueux, & par conséquent plus heureux.*¹⁴⁰⁵ »

Chénier a raison, ses idées seront suivies et mise en pratique par les révolutionnaires à travers les politiques culturelles de l'an II.

Que reste-t-il de ce théâtre révolutionnaire aujourd'hui ? Quels sont les jugements portés par les contemporains de cette époque, par les auteurs du XIXe et par les critiques d'aujourd'hui ?

A propos de la comédie en cinq actes et en vers du citoyen Laya, *l'Ami des loix*, Augustin Fabre livre le jugement suivant, au XIXe siècle :

*« La pièce, il faut le reconnaître, avait une intrigue assez pauvre ; les vers étaient d'une faiblesse excessive ; mais un souffle puissant les animait, le souffle d'une indignation vertueuse. Ce n'était pas un bon ouvrage, c'était une bonne et courageuse action, chose plus rare et plus méritoire par le temps affreux qui courait.*¹⁴⁰⁶ »

Toujours au XIXe, Welschinger, auteur d'un ouvrage sur *Le théâtre de la Révolution 1789-1799*¹⁴⁰⁷, ne se montre guère plus tendre à propos des œuvres patriotiques :

¹⁴⁰⁴ *Ibid*, p. 43.

¹⁴⁰⁵ CHÉNIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.I), 1789, pp. 44-45.

¹⁴⁰⁶ FABRE, Augustin, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, p. 404.

¹⁴⁰⁷ WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Charavay frères, Paris, 1880, 524 p.

« Faut-il le dire en toute franchise ? En général, considéré au point de vue littéraire, ce théâtre est médiocre. Ça et là quelques pièces émergent de la foule banale et de la cohue des à-propos : le Charles IX et le Caius Gracchus de Marie-José Chénier, le Calas, l'Ami des lois et le Falkland de Laya (...)

Le reste, c'est-à-dire un millier de pièces au moins, est ou banal, ou grossier, ou cynique, ou ridicule, au enfantin. (...)

D'où cela vient-il ? De l'à-propos. Comment expliquer cette facilité à applaudir des œuvres méchantes ? Par la préoccupation la plus vive de ce temps, par la politique qui s'était installée en maîtresse souveraine dans la rue, dans le salon, dans le café, dans le théâtre. Le goût littéraire avait-il entièrement disparu ? Non. Il avait pris une forme larmoyante, sensible, emphatique, maniérée, mais il lui restait encore une certaine puissance pour le beau et le vrai. Ce qui dominait malheureusement – il convient de le répéter – ce qui empêchait les écrivains et les auditeurs d'avoir des conceptions plus hautes et de viser à des jouissances intellectuelles plus grandes, c'était l'impossibilité de se dégager des événements. Devant le grand drame où se jouaient alors le présent et l'avenir de la France, tout languissait, tout pâlisait, tout s'effaçait. Le théâtre était devenu une sorte de tribune où les moindres incidents des assemblées, des clubs et des places publiques se reproduisaient presque instantanément et formaient la trame principale des tragédies, des drames et des comédies. Devant les bravos qui accueillait le moindre fait historique, le plus petit à-propos patriotique, les prosateurs et les poètes se disaient qu'il eût été bien inutile de se lasser le cerveau à chercher des sujets et des plans en dehors de la réalité journalière ou banale, à inventer des personnages émouvants et à les placer au milieu de situations puissantes.¹⁴⁰⁸ »

Sur le théâtre de la période révolutionnaire on peut utilement se reporter à JAUFFRET, Eugène, *Le théâtre révolutionnaire 1788-1799*, Furne, Jouvet et cie, Paris, 1869, 431 p.

On peut aussi consulter la thèse relativement récente de USANDIVARAS, Muriel, *Le théâtre de la Révolution française : Etude analytique, historique et sono-critique 1789-1799*, sous la direction de Michel Vovelle, Paris I, 1995, 2 volumes, 817 f.

¹⁴⁰⁸ WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Charavay frères, Paris, 1880, pp. 3-4.

Mais comme l'explique Chénier :

« *Ce n'est pas comme Ecrivain, c'est comme Citoyen que je veux mériter l'estime. Je consens que l'on dise de moi ; cet homme écrit mal ; il a fait un mauvais ouvrage : pourvu qu'on soit obligé de dire ; cet homme a raison ; cet homme écrit la vérité.* ¹⁴⁰⁹ »

Chénier donne ici un bel argument à opposer à tous ceux qui vont dénigrer par la suite le théâtre révolutionnaire et mettre en avant sa médiocrité. Le but de ces pièces patriotiques était l'affirmation de la vérité, la dénonciation de l'arbitraire, la diffusion des principes révolutionnaires de liberté et d'égalité. Ce n'était donc pas l'esthétique qui était recherchée en premier, mais l'éducation du peuple en lui apprenant son Histoire et en lui enseignant de manière didactique les lois nouvelles.

Ce répertoire révolutionnaire est donc un précieux témoignage historique : il nous transmet les idéologies et les visions politiques de l'époque révolutionnaire d'une manière bien plus fidèle qu'il n'y paraît. Et c'est sous cet angle là qu'il faut étudier la production dramatique et lyrique de cette période.

Ce qui est sûr, c'est qu'il faut se garder de porter un jugement global sur les œuvres produites pendant la Révolution ¹⁴¹⁰. Il y a autant de types d'œuvres qu'il y a de « profils » d'auteurs. Si bien que la maxime suivante pourrait s'appliquer : « *Dis moi quelle œuvre tu écris et je te dirai quel auteur tu es* »

Pour ce qui est de la période révolutionnaire, nous proposons alors la classification ¹⁴¹¹ suivante pour les œuvres et leurs auteurs. On peut distinguer quatre grandes catégories :

Il y a d'abord les œuvres de qualité dont les auteurs sont reconnus : ces œuvres là sont généralement celles qui ont été censurées à l'époque révolutionnaires (car elles critiquaient le pouvoir en place) mais qui sont passées à la postérité depuis.

¹⁴⁰⁹ CHENIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.l), 1789, p. 34.

¹⁴¹⁰ Pour une étude littéraire des pièces révolutionnaires et pour un jugement contemporain sur celles-ci nous renvoyons à la thèse de USANDIVARAS, Muriel, *Le théâtre de la Révolution française : Etude analytique, historique et sono-critique 1789-1799*, sous la direction de Michel Vovelle, Paris I, 1995, 2 volumes, 817 f.

¹⁴¹¹ Nous n'avons vu aucune classification de ce type dans aucun ouvrage. Il faut reconnaître que la « classification » est un exercice intellectuel caractéristique de la pensée juridique et auquel les juristes ne peuvent s'empêcher de s'adonner !

Il y a ensuite les ouvrages qui sont le produit d'auteurs dont la vocation est surtout née des circonstances révolutionnaires et de la possibilité qui leur était offerte de laisser leur nom dans l'Histoire. Ces derniers pensent véritablement avoir du talent mais bien souvent ils en sont malheureusement totalement dépourvus. Qu'importe puisqu'ils ont envie de mettre leur énergie au service de la cause : non seulement leur écriture est « politiquement correcte » (à défaut de l'être d'un point de vue du génie littéraire !) mais elle va aussi dans le sens souhaité. C'est tout ce que les gouvernants révolutionnaires désiraient.

Au milieu de tout cela il y a les auteurs « opportunistes » qui trouvent leur intérêt : ils voient dans la politique de soutien et d'incitation à l'écriture d'œuvres révolutionnaires, une occasion de recevoir des aides financières non négligeables.

Il faut aussi signaler le cas des femmes auteurs qui essaient de se faire une place en tant qu'« auteures » pendant la soi-disant période de liberté ouverte par la Révolution¹⁴¹².

Enfin il y a les ouvrages qui sont tombés dans l'oubli... l'Histoire fait parfois d'injustes sélections d'un point de vue artistique...

Nous n'avons pu, dans ce chapitre, qu'effleurer le répertoire écrit par nos auteurs régionaux durant la Révolution mais nous pensons que certaines de ces œuvres ont de réelles qualités esthétiques et qu'elles mériteraient d'être étudiées plus profondément. Il serait intéressant que d'autres, plus qualifiés que nous en littérature dramatique, puissent approfondir les pistes ici soulevées et reprendre les rares travaux existant déjà sur la question¹⁴¹³.

Une fois la pièce écrite, une fois l'ouvrage d'opéra composé, il faut soumettre l'œuvre au jugement du public :

« Livrer une œuvre au public, c'est toujours un peu entrer dans la cage du lion : intrépide, l'auteur doit s'apprêter à affronter les critiques, dont la bienveillance n'est

¹⁴¹² Nous devons faire des choix et il n'est pas possible de traiter ici de cette question mais nous renvoyons à l'article de Tomoko TAKASE «Évolution de la figure féminine dans le théâtre des femmes-auteurs pendant la période révolutionnaire », in *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial POIRSON, Éd. Desjonquères, Collection L'esprit des lettres, Paris, pp. 259-274.

Nous renvoyons également à Jacques Herissay qui parle d'Olympe de Gouges dans son ouvrage, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, pp. 183 et s.

¹⁴¹³ Voir notamment les travaux de René Merle.

pas toujours la plus apparente des qualités. Lorsque l'auteur est un auteur dramatique, il est d'autant plus exposé aux attaques passionnées (...), une pièce de théâtre se voit dans une atmosphère particulière, rarement faite d'indifférence, mais plutôt d'enthousiasme ou de parti pris malveillant, et son auteur paye le prix de l'emballement de ses partisans ou de l'acharnement de ses adversaires. »

Le pari d'écrire des œuvres patriotiques était risqué : si certains auteurs dramatiques ont répondu à l'appel de la « régénération morale » et du versement dans les spectacles du « premier germe de la vie politique ¹⁴¹⁴ », comment le public allait-il recevoir ces œuvres ? car ce dernier est un fin connaisseur : il dicte ses exigences, fait part de ses opinions lors des représentations, tout particulièrement lorsqu'il n'aime pas !

Il est vrai qu'à Marseille le public n'hésite pas à exprimer son admiration ou son mécontentement : il lance des couronnes, fait des commentaires à haute voix, crie, siffle et va même jusqu'à jeter des oranges et des citrons !

En Provence, nous allons voir que les spectacles sont loin d'être calmes : il y a toujours de bonnes raisons qui conduisent à l'éclatement d'incidents plus ou moins graves.

La plupart de ces désordres sont liés à ce qui se passe dans la salle ou sur la scène.

Mais certains de ces troubles révèlent des crises plus graves : en effet, certains désordres sont causés par des spectateurs qui manifestent leur désapprobation vis-à-vis des réformes politiques menées dans le pays. Les tensions qui règnent alors aux spectacles sont de précieux indicateurs, des sortes de baromètres qui révèlent la position prise par la population face aux politiques du gouvernement.

¹⁴¹⁴ Termes employés par la Commission d'Instruction Publique dans sa circulaire du 5 messidor an II citée plus haut.

CHAPITRE 3

LE PUBLIC AU SPECTACLE ET LES MANIFESTATIONS : HISTOIRE DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE A TRAVERS LE THÉÂTRE

Plaire au public est le premier souci de l'entrepreneur de spectacles, de l'auteur dramatique et de l'artiste :

« Les gens sensés diront toujours : quel est l'espoir d'un comédien ? de plaire au public. Quelle est la passion d'un comédien ? de plaire au public. Quel est le besoin d'un comédien ? de plaire au public. C'est du public en un mot que dépendent ses succès, ses plaisirs, son existence ; il faudrait donc qu'il fût bien insensé pour négliger un seul instant de mériter une bienveillance à laquelle son fort est attaché¹⁴¹⁵ ».

De même, la préoccupation du directeur des spectacles est que les représentations *« soient données avec toute la justesse qu'il faut pour l'agrément & la satisfaction du public¹⁴¹⁶ ».*

C'est que le public, quelle que soit sa catégorie sociale, se révèle souvent être un fin connaisseur (notamment à Marseille !). Son exigence peut même aller jusqu'à l'intransigeance : ainsi il n'hésitera pas à siffler les mauvaises prestations, à réclamer le directeur, voire à exiger l'engagement ou le renvoi de certains artistes.

Toutes ces manifestations sur l'expression d'un jugement artistique et n'ont aucun caractère politique. Cela ne veut pas pour autant dire qu'elles sont sans conséquence : toutes ces cabales causent des troubles, du désordre et peuvent parfois connaître une fin tragique (Section I)

La représentation peut aussi être l'occasion, pour le public, d'exprimer ses opinions politiques à l'occasion d'allusions contenues dans les livrets. Le théâtre se transforme alors en assemblée politique où les loges et le parterre s'affrontent mais pas seulement d'un point de vue idéologique... souvent le combat d'idées politiques devient physique et se termine en pugilat. Si la plupart du temps, la police arrive à contenir les désordres, là encore, certaines manifestations politiques du public se solderont par des tragédies (Section II)

¹⁴¹⁵ CLERGET-DARBOVILLE, Observations sommaires présentées au public par les pensionnaires du théâtre de Lyon sur un règlement relatif aux spectacles du 19 janvier 1790, (S.n), (S.I), 1790, collection les archives de la Révolution française, reproduction Micro Graphix 1993, 7 p.

¹⁴¹⁶ Voir l'adoption du règlement intérieur des spectacles de Marseille en 1731, AMM, FF 183, f° 6°, Marseille, 3 avril 1731.

Le comportement du public au spectacle est donc révélateur de l'état d'une société. C'est toute l'histoire d'un peuple à un moment donné qui se dévoile à travers le théâtre. L'expression par le public de ses opinions politiques lors des représentations théâtrales montre comment les événements historiques importants se reflètent au théâtre et parfois même se jouent sur scène¹⁴¹⁷...

SECTION I. LES MANIFESTATIONS NON POLITIQUES DU PUBLIC

Il semble que le public aixois soit relativement calme par rapport à celui des autres villes du Midi de la France. En 1786, un jeune voyageur suisse, Jean-Georges Fish, constate qu'à Toulon « *les officiers de la garnison fréquentent le théâtre mais ne s'y tiennent pas bien, au lieu qu'à Aix et à Montpellier tout se passe convenablement*¹⁴¹⁸ ». A la même époque, Marseille passe pour être « *une des villes de France où le débordement a le plus gagné* ».

En 1784, après avoir assisté à une représentation de *Samson* au théâtre de Marseille, le comte Moszynski, gentilhomme polonais, écrit dans son journal de voyage : « *je crus être au sabbat ou à la synagogue. Quel tapage ! Quel bruit, au travers duquel on entendait des sifflets, du brouhaha, des battements de mains ! On n'aurait pas entendu le tonnerre et d'autant moins la symphonie et la musique des entr'actes. Pendant la pièce, en obtenait quelquefois des moments du silence le plus exact ; mais la moindre chose le faisait rompre*¹⁴¹⁹ ».

Il est vrai que le public de Provence est un public connaisseur et exigeant qui n'hésite pas à exprimer son opinion sur la qualité des prestations artistiques qui lui sont offertes. Parmi les moyens qu'il utilisera pour manifester son mécontentement, il y a les sifflets, le tapage, les cris, les invectives à l'encontre des artistes et parfois même le jet de

¹⁴¹⁷ DESNOIRESTERRES, Gustave, La comédie satirique au XVIIIème siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre. Louis XV, Louis XVI, la Révolution, E. Perrin, Paris, 1885, 458 p.

¹⁴¹⁸ Cité par PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, p. 18

¹⁴¹⁹ *Voyage en Provence d'un gentilhomme polonais (1784- 1785), le comte Moszynski*, Institut historique de Provence, 1930, p. 69

projectiles (citrons, oranges etc.) Toutes ses réactions semblent suivre une gradation allant des expressions les moins menaçantes aux cabales les plus violentes (A)

Le directeur a la lourde tâche de contenter ce public difficile de Provence. A chaque ouverture et clôture de la saison théâtrale, l'entrepreneur s'adresse au public à travers le « compliment ¹⁴²⁰ » sorte d'exercice entre le discours politicien (mais sur le plan artistique) et l'allocution flatteuse pour s'attirer les faveurs du public.

A travers les paroles prononcées, le directeur va alors véritablement engager sa responsabilité artistique devant le public, et nous verrons que cela peut avoir des conséquences. (B)

Enfin, il peut arriver toutes sortes d'imprévus durant une représentation : des accidents tragiques peuvent avoir lieu sur scène, tandis que dans la salle certaines querelles entre spectateurs peuvent finir en drames. (C)

A. DES GAIETES DU PARTERRE AUX CABALES VIOLENTES : CLAUQUE, SIFFLET ET PROJECTILES

L'étude des documents d'archives montre que le public marseillais est capable, quelle que soit son origine sociale, de juger de la qualité du spectacle : qu'il s'agisse du jeu des acteurs, de l'habileté des danseurs ou de la manière dont est gérée l'entreprise théâtrale, rien n'échappe à la sagacité du jugement des spectateurs de la cité phocéenne¹⁴²¹.

Le public peut exprimer son admiration ou sa déception de plusieurs manières.

On peut mentionner les différents moyens utilisés par le public marseillais pour exprimer son mécontentement. Ceux-ci semblent d'ailleurs suivre une gradation qui va des réactions les moins graves aux manifestations les plus vives : il y a d'abord les

¹⁴²⁰ Nous verrons que le compliment peut être dit par un artiste de la troupe. Mais puisqu'il s'agit d'exposer et de justifier la politique artistique de l'entreprise, c'est bien le directeur qui s'adresse en réalité au public, et que ce soit par sa voix ou par celles de ses artistes, c'est la même chose. Ce discours peut être improvisé ou écrit bien longtemps à l'avance.

¹⁴²¹ Aujourd'hui cela est toujours vrai. Il suffit d'aller ne serait-ce qu'une fois à l'Opéra pour entendre les spectateurs commenter de manière très pertinente la représentation en cours. Au moins est-on sûr, lorsque l'on a réussi avec succès, le test de la scène marseillaise, d'être apprécié aussi dans les autres lieux de spectacles.

battements de mains ou de pieds, puis les exclamations, ou encore les sifflets qui peuvent être suivis de remarques désobligeantes et d'actes vexatoires etc., le tout pouvant se finir en ... bataille d'oranges et de citrons !

Pierre Mèlèse rappelle que sous l'Ancien Régime, « *une salle de spectacles formait un tout vivant, agité, et sans doute plus facile à émouvoir que les spectateurs modernes, plus blasés (...)* Le public(...) tout désireux qu'il fut de se faire remarquer, n'en prêtait pas moins d'attention aux spectacles qui lui étaient présentés. Il était de bon ton d'exprimer tout haut son opinion, de « faire le brouhaha ». Bâillements, rires, sifflets, murmures, marquaient les sentiments des spectateurs¹⁴²² »

En 1723, une affiche placardée sur la porte de la Comédie et à travers tout Marseille fait la liste de tous les comportements adoptés par le public et qui causent des troubles durant les représentations. Tous ces agissements sont bien sûr interdits par l'ordonnance de police. Cet intéressant document nous apprend, d'une part comment les marseillais ont l'habitude de se conduire aux spectacles et, d'autre part quelle sont les peines encourues par les spectateurs en cas de mauvais comportement :

« NOUS, Maire, Échevin, Conseillers du Roy, Lieutenants généraux de police de la ville de Marseille, faisons très expresse défenses à toutes personnes de quelque qualité, condition & profession qu'elles soient, de faire ni exciter aucun bruit, trouble, tumulte & désordre à la Comédie, soit pendant les représentations ou entre Actes, soit avant ou après, ni d'interrompre les Comédiens & troubler le spectacle & divertissement public, par bruit, cris, sifflements ou autrement en quelque sorte & manière que ce soit, à peine contre les contrevenants de prison & de 300 livres d'amende &, d'être contre eux procédé extraordinairement. (...)

*Et afin que personne n'en puisse prétendre cause d'ignorance, la présente Ordonnance sera lue, publiée et & affichée à la porte de la Comédie & par tout ailleurs où besoin sera.*¹⁴²³ »

On constate donc que les manifestations les plus courantes du public sont : les cris, les sifflets et les battements de mains ou de pieds. Bien souvent c'est le parterre qui est à

¹⁴²² Voir MELESE, Pierre, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV 1659-1715*, Op. cit. p. 215.

¹⁴²³ AMM, FF 211, Ordonnance du 21 décembre 1723.

l'origine de tous ces désordres. Par son agitation et son mouvement continuel (la posture debout encourage cette attitude) le parterre trouble le bon déroulement de la représentation et empêche les autres spectateurs de suivre tranquillement la pièce jouée. Aussi, il n'est pas rare que l'on entende crier pendant la représentation « *Paix là !* » et que cela soit accompagné de « *bruits et coups affectés des pieds et des mains* ». Ces clameurs et ces appels au calme peuvent provenir du parterre mais aussi des loges. C'est ce qui se produit à la Comédie en 1767 :

« Venture, officier de ville, étant de garde dimanche 4 janvier 1767 à la salle de la Comédie(...) a entendu pendant la représentation crier : “ Paix là ! ” avec une affectation si marquée, que les spectateurs en étaient surpris, et le spectacle troublé. Il a vu le nommé Bernard, qui continuait à crier d'un ton & manière extraordinaires. Il le fit arrêter. Peu après il entendit des cris semblables partir des secondes loges. On y a surpris le nommé Viguiier, criant à haute voix (...). Il a été arrêté.¹⁴²⁴ »

Les deux perturbateurs sont condamnés à 50 livres et à un mois d'interdiction des spectacles pour les avoir troublés¹⁴²⁵.

Parfois le spectateur n'hésite pas à utiliser un « bâton » pour faire encore plus de bruit et marquer davantage ses exclamations. Ainsi en 1790, durant une représentation au Grand Théâtre, un « quidam » placé dans les loges n'avait pas hésité à « *frapper plusieurs fois avec son bâton sur la loge et crier à plusieurs reprises : “ Paix ! ”*¹⁴²⁶ »

Parfois, les troubles viennent du « sans gêne » de certains spectateurs qui dérangent les autres, en n'ôtant pas leurs chapeaux, par exemple :

Ainsi, une ordonnance du 29 novembre 1788, concernant la police des spectacles, indique :

« C'est contre les règles & l'usage, que les spectateurs placés aux premières loges, à la galerie ou à l'amphithéâtre tiennent leurs chapeaux sur la tête ; et que rien n'est plus opposé aux bienséances ; & considérant que le public a souvent manifesté le mécontentement que lui cause cet abus, dont la continuité pourrait exciter des murmures & troubler le spectacle ; & après avoir oui sur ce le procureur du roy ; Nous, échevins (...) avons fait très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'avoir leur chapeau sur la tête au

¹⁴²⁴ AMM, FF 189, f° 51, Marseille 4 janvier 1767.

¹⁴²⁵ AMM, FF 189, f° 51, Marseille 9 janvier 1767 voir aussi à la même date GG 194 et FF 290

¹⁴²⁶ AMM, I¹ 550, Marseille 16 octobre 1790.

*spectacle, lorsqu'elles seront placées aux premières loges, à l'amphithéâtre, ou dans la galerie, même durant les entractes pendant les intervalles d'une pièce à l'autre, sous aucun prétexte, à peine de 25 livres d'amende & d'interdiction de spectacle en cas de récidive.*¹⁴²⁷ »

La crainte des autorités de voir une histoire de « chapeau » dégénérer en troubles sérieux est justifiée. Ainsi, en 1791, le port d'un couvre-chef a été la cause d'une altercation assez violente entre un spectateur marseillais et deux Anglais.

L'affaire se passe au petit Théâtre (Théâtre des Variétés de Marseille) : dans sa déposition auprès de l'officier de ville, le 23 novembre 1791, le sieur Esprit Gilles, explique qu'il assistait à la Comédie rue Pavillon et qu'il était assis sur le milieu de la galerie quand « *un Anglais lui a enlevé de dessus la tête son chapeau qu'il lui a foulé aux pieds.*

Le sieur Gilles a prié cet Anglais de mettre son chapeau au moins sur le banc, & il s'est éloigné quatre pas un instant, après un second Anglais qui était à côté du premier s'est levé et a donné au sieur Gilles une calotte qui lui a fait voler son chapeau dans le parterre.

Le sieur Gilles ayant voulu se tourner vers cet Anglais, il en a reçu un coup de canne, et ensuite un soufflet, puis divers coups de canne qu'il aurait continué sans le secours de diverses personnes.

*Le sieur Gilles nous prie de constater, dans notre verbal, la meurtrisse de son œil & la grosseur de sa joue, pour le tout servir & valoir à ce que de droit, il y a signé.*¹⁴²⁸ »

Dans leur procès verbal, les officiers qui étaient de garde au spectacle et qui sont intervenus pour maîtriser les deux Anglais, expliquent :

« *L'un des deux Anglais, nous a manqué grossièrement en nous faisant diverses menaces insolentes, entre autres celle de dire que nous la lui payerions. Nous lui avons représenté qu'il manquait essentiellement à un représentant de la Municipalité, à un officier en fonction, à quoi il a répondu :*

“ que nous n'étions que des bourgeois & non officiers, que lui était officier du Roy d'Angleterre ”

¹⁴²⁷ AMM, FF 184, Marseille, 29 novembre 1788.

¹⁴²⁸ AMM, I¹ 550, Marseille 23 novembre 1791.

& ce en nous toisant avec un air de mépris & en faisant sauter le bout de notre épaulette, ajoutant qu'il nous rangerait.

Nous lui avons représenté que s'il continuait ses manières nous serions forcés de le mettre au cachot. Sur cela il nous a répondu qu'il se foutait de nous & que nous pouvions le mettre où bon nous semblerait.

Ce qui nous a obligé de le faire descendre au cachot où il n'a resté que dix minutes, après quoi nous l'avons fait monter, croyant le trouver plus circonspect. Mais au contraire il est monté avec un air menaçant, en parlant anglais avec son camarade (aussi détenu) en nous montrant du doigt avec un air de mépris. Et quoique leur conversation fut en anglais, il était très évident qu'il nous menaçait, car ses gestes le démontraient & pour plus grande preuve il a demandé aux gardes de police la demeure de nous, officiers de ville. Nous avons pour preuve de ci-dessus, toute la garde et diverses personnes qui se sont trouvées au corps de garde dans ce moment.

Et nous avons dressé le présent verbal pour constater la vérité. Le jour et an que dessus. (23 novembre 1791)

Ant. Brémond, officier de ville.¹⁴²⁹ »

Pour conduire la procédure jusqu'au bout, il fallait pouvoir interroger les deux Anglais, mais ces derniers ne parlent pas le français. Si aujourd'hui l'article 63-1 du code de procédure pénale prévoit qu'une personne gardée à vue doit être informée de ses droits et des reproches qui lui sont faits dans une langue qu'elle comprend, il est tout à fait intéressant de constater que dans l'affaire de 1791, l'on a déjà recours à un interprète pour interroger¹⁴³⁰ les deux Anglais et pour leur signifier les faits qui leur sont reprochés. C'est ce qu'indique le procès verbal du 24 novembre 1791 :

« Nous leur avons lu les trois procès-verbaux (...)

*Nous les avons interpellés (interrogés) en présence du sieur Gilles, **par truchement**, vu qu'ils n'entendent pas le français.¹⁴³¹ »*

S'il peut arriver que les désordres soient causés par des « règlements de comptes » entre spectateurs, la majeure partie des manifestations du public pendant les spectacles sont l'expression d'un jugement artistique.

¹⁴²⁹ AMM, I¹ 550, 23 novembre 1791.

¹⁴³⁰ Peut être que s'il ne s'était pas agi d'officiers du roi d'Angleterre, le traitement aurait été différent...

¹⁴³¹ AMM, I¹ 550, 24 novembre 1791.

Ainsi lorsqu'il trouve que la prestation est médiocre, le public marseillais n'hésite pas à siffler les artistes. Plusieurs ordonnances de police rappellent que cette pratique est interdite¹⁴³². Ainsi, l'ordonnance royale du 19 avril 1732 concernant l'Opéra indique très clairement qu'il est défendu de causer des troubles aux spectacles en sifflant ou criant :

*« Sa Majesté, doutant que les défenses qui ont été faites et qu'elle a renouvelées à l'exemple du feu Roi (...) soient régulièrement observées ; & étant informée que quelques personnes ne s'y conforment pas aussi exactement qu'elle le désire, Sa Majesté fait est très expresses inhibitions et défenses (...) à tous ceux qui assisteront à ce spectacle, & particulièrement ceux qui se placeront au parterre, d'y commettre aucun désordre en entrant ni en sortant, de crier, ni faire du bruit avant que le spectacle commence, **de siffler & faire des huées**, d'avoir les chapeaux sur la tête & **d'interrompre les acteurs pendant les représentations de quelque manière & sous quel prétexte que ce soit, à peine de désobéissance**¹⁴³³ »*

L'ordonnance de police du 17 mai 1752 sur les spectacles¹⁴³⁴ reprend exactement ces interdictions mais apporte des précisions : cette fois les peines encourues par les spectateurs sont indiquées de manière très précise :

« Article 9.

Nul ne pourra commettre aucun désordre soit en entrant soit en sortant, siffler ou faire des huées et des cris avant les représentations et entre les actes ; interrompre les acteurs ni troubler le spectacle de quelque manière que ce soit ; à peine de 300 livres d'amende, d'interdiction et d'être informé.

Article 10

Tous ceux qui seront surpris en contravention à l'article précédent, seront arrêtés et conduits aux prisons royaux ...

¹⁴³² Voir notamment les ordonnances de police des 21 décembre 1723, 3 et 16 octobre 1725 et 1730, AMM, FF 191, f° 77 à 83.

¹⁴³³ AMM, FF 187, Paris, 19 avril 1732, f° 190.

¹⁴³⁴ Cette ordonnance a été homologuée par un arrêt de la Cour du 25 mai 1752. Sous l'Ancien régime, les ordonnances de police, comme les règlements internes aux spectacles, sont homologués par le Parlement, puis il revient au maire et échevins, lors d'une délibération du conseil d'en ordonner l'application.

Article 15

Tous ceux qui comploteront dans la salle ou ailleurs pour exciter du bruit aux spectacles, distribueront à cet effet des billets ou afficheront des placards séditeux, s'attrouperont aux environs de la salle pour détourner les autres d'y entrer, ou commettront quelque désordre soit en formant une cabale, soit en causant du tumulte, seront condamnés à 500 livres d'amende ¹⁴³⁵»

Ces ordonnances de polices nous fournissent de précieux renseignements sur les comportements adoptés par les spectateurs durant les représentations : on y découvre notamment la large palette de moyens utilisés par certains agitateurs pour troubler les spectacles et déstabiliser les artistes (sifflets, cris, huées, placards voire cabales)

Il peut arriver aussi que certains actes vexatoires dirigés vers les artistes, soient en réalité des vengeances personnelles. Il n'est pas rare alors que le public marseillais prenne parti pour la victime qui subit cette injustice : il réagit alors comme s'il avait été lui-même offensé. C'est ce qui se produit en 1791 sur la scène du Grand-Théâtre de Marseille.

Dans son *Journal de Provence*, daté du 9 juillet 1791, Beugeard raconte :

« Ces jours derniers, on a jeté sur le grand Théâtre, la couronne de paille à l'une des actrices au moment où elle jouait. Il s'agissait d'une vengeance particulière.

L'homme qui jeta la couronne fut aperçu & arrêté. On parlait déjà dans la salle de descendre le lustre pour l'y accrocher. On le fit paraître sur la scène & on lui fit demander pardon à genoux.

On l'a ensuite conduit en prison, où on assure qu'il a avoué avoir reçu 12 livres pour jeter la couronne, & il a nommé la personne qui l'avait porté à le faire. ¹⁴³⁶»

Par ailleurs, certains spectateurs ne se privent pas de donner leurs avis à haute voix concernant les lacunes artistiques des professionnels qui sont sur scène ou dans la fosse d'orchestre.

Ainsi, en 1794, les musiciens des deux Théâtres, écrivent à la municipalité une pétition dans laquelle ils se plaignent d'être vexés par le public. Et le 11 ventôse an II (1^{er} mars 1794), le conseil municipal délibère à ce sujet :

« Vu la pétition des musiciens des deux Théâtres de cette commune, qui se plaignent

¹⁴³⁵ AMM, FF 187, 17 mai 1752, f° 1.

¹⁴³⁶ *Journal de Provence*, feuille du samedi 9 juillet 1791.

d'être vexés en remplissant leurs fonctions, par des personnes sans doute mal intentionnées ; (...)

*Délibère de faire part de cette pétition au représentant, pour qu'en la rapprochant avec le verbal des citoyens Vernet et Ricord, qu'il a déjà reçu, il prenne dans sa sagesse telles mesures qu'il croira convenables pour mettre entre les mains des magistrats chargés du droit (...) les moyens suffisants pour contenir les effets des nombreux malveillants qui affluent au spectacle.*¹⁴³⁷ »

Parfois le public marseillais ne s'arrête pas aux sifflets, aux invectives ou aux actes vexatoires. Il peut lui arriver d'avoir des réactions plus violentes et d'en arriver à jeter des oranges et des citrons¹⁴³⁸ sur le directeur et les artistes.

Une affaire de ce type se produit en mars 1752. Nous en avons les détails grâce à l'*« information prise est reçue par nous Isnard Carraire, échevin cons. du roy, lieutenant général de police, à la requête du procureur du roy en la police, querellant en cabale, tumulte, désordres, excès et voie de fait en contravention aux ordonnances de police concernant les spectacles, à quoi il a été par nous procédé dans l'Hôtel de ville, en chambre du Conseil*¹⁴³⁹ »

Les différents témoignages consignés permettent de reconstituer les moindres événements qui se sont produits au théâtre, le soir du 19 mars 1752. Me Joseph François Massol, procureur au siège de Marseille, rapporte les faits suivants :

« La pièce ayant commencé d'être représentée il était impossible de pouvoir rien entendre à cause du bruit qui se faisait dans le parterre par cris, toussotements, crachements, huées, coups de sifflets, ce qui continua jusqu'à la fin de la représentation du 3e acte, et dans cet intervalle il y avait toujours dans le parterre des attroupements (...) A la fin du 3e acte le bruit ayant redoublé il s'éleva une voix qui dit d'attendre l'annonce ; et le désordre s'étant un peu apaisé, le reste de la représentation fut assez tranquille. La première pièce finie, comme on tardait un peu d'annoncer, plusieurs voix du parterre le demandèrent avec des cris et des paroles obscènes ; qu'un comédien appelé Jullien s'étant présenté on ne voulut pas l'écouter. Et on l'obligea à se retirer ;

¹⁴³⁷ AMM, 1 D art. 12, 11 ventôse an II (1^{er} mars 1794)

¹⁴³⁸ Dès le 19 février 1724, une ordonnance générale de police fait « très expresses inhibitions & défenses à toutes personnes, de quelque âge, état & condition qu'elles soient, de s'attrouper, de jeter des oranges ni des pierres » voir à AMM, FF 190, f^o 19, Marseille, 19 février 1724.

¹⁴³⁹ AMM, FF 212, 21 mars 1752.

le désordre continuant toujours, Prin s'étant présenté pour annoncer, étant venu jusqu'au bord du théâtre, à peine commençait-il de parler que plusieurs personnes, parmi lesquelles (...) ledit Rey qui s'était placé toujours suivi et accompagné de plusieurs jeunes gens, crièrent à Prin qu'on ne voulait plus de lui pour directeur l'année prochaine. Et dans le même temps on lui jeta du parterre plusieurs coups de citron et d'Orange qui l'atteignirent, ce qui l'obligea de se retirer, le même désordre continuant ; deux actrices se présentèrent pour commencer de jouer la petite pièce mais on les fit retirer et en lui jeta des coups de citrons et d'oranges, & on criait toujours d'annoncer (...) ¹⁴⁴⁰»

Le déposant continue sa déclaration en expliquant que Prin, le directeur, a eu le courage de se présenter une seconde fois et qu'à ce moment là :

« Rey levant la main d'une manière imposante luy dit à voix haute et intelligible :

- *Je vous signifie au nom de parterre qu'il ne veut plus de votre direction pour l'année prochaine.*

Ce qui fut suivi d'applaudissements par battements de mains et de plusieurs coups de citron et d'oranges qu'on jeta contre Prin et dont quelques-unes l'atteignirent ¹⁴⁴¹»

A Marseille le public n'hésite pas à dicter ses exigences. Ainsi, il peut lui arriver de demander à ce qu'une pièce autre, que celle qui est à l'affiche, soit jouée. Bien sûr cela cause du désordre et l'ordonnance de police de 1752 sur les spectacles entend bien mettre fin à cette pratique en menaçant d'amende les contrevenants :

« Article 14

Nul ne pourra demander à haute voix, avec des huit, sifflements, en quel temps, de quelle manière et sous quelque prétexte que ce soit, des pièces & divertissements qui n'auront pas été affichés, à peine de 100 livres d'amende. ¹⁴⁴²»

¹⁴⁴⁰ AMM, FF 212, 21 mars 1752, déposition de Maître Jean-François Massol, procureur au siège de Marseille.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*

¹⁴⁴² AMM, FF 187, 17 mai 1752, f° 1.

Il peut aussi arriver au public de demander des ballets non prévus au programme, ce qui bien sûr met les artistes dans une position délicate et cause des désordres. Ainsi, le 10 octobre 1738, le chevalier de Pilles, gouverneur et viguier de la ville de Marseille, est obligé d'intervenir sur les plaintes faites à ce sujet par les comédiens :

« Sur les représentations qui nous ont été faites par les Comédiens, qu'il leur est souvent, tumultueusement demandé des Danses auxquelles n'étant pas préparés, ils ne peuvent les donner ; ce qui trouble le Spectacle et peut faire naître des querelles ; à quoi étant nécessaire de remédier : Nous défendons à toute personne de quelque qualité qu'elles puissent être, de faire de pareilles demandes (...) sous les peines portées par les Ordonnances du Roi.¹⁴⁴³ »

Si, à Marseille, le public ne se prive pas de faire la loi en exigeant qu'une pièce autre que celle mise à l'affiche, soit jouée ; il se permet aussi de dicter ses desiderata en matière de recrutement et de renvoi du personnel artistique (l'affaire des oranges et citrons de 1752 en est un bel exemple !)

Souvent les spectateurs demandent à ce que le directeur du théâtre se présente sur la scène afin qu'il puisse recevoir les doléances et réclamations du public. Lorsqu'il paraît, il n'est pas rare que la salle lui somme de rendre des comptes sur sa gestion. Il peut aussi arriver que le public lui enjoigne de l'informer séance tenante à propos de l'engagement d'artistes qu'il réclame avec insistance.

Ainsi, le 16 octobre 1791, le sieur Quériau, directeur de l'Opéra, est obligé de paraître sur la scène du théâtre après en avoir reçu l'ordre exprès de l'officier de ville qui était de garde ce soir là au spectacle. En effet, l'officier souhaitait calmer le public qui demandait après l'entrepreneur :

« Chabriel, officier de ville, étant de garde au Théâtre, se trouvant au parterre au moment où on a tiré le rideau pour commencer la pièce, a entendu plusieurs voix qui ont crié :

- *“ Le régisseur ! ”*

Il s'approcha d'où venaient les cris, et crie à haute voix :

¹⁴⁴³ AMM, FF 211, 10 octobre 1738.

- “ Paix ! Là ! Paix ! ”

Un plus grand nombre a recommencé à crier : “ Le régisseur ! ”

*Je leur dis que ce n’était pas ainsi qu’on respectait la loi & les ordres de la municipalité. On a répondu qu’on respectait la municipalité, **mais qu’on lui avait promis de lui donner raison de l’engagement de M. Blache et qu’il désirait le savoir.***¹⁴⁴⁴ »

Lorsque le directeur paraît sur la scène du théâtre¹⁴⁴⁵, « le sieur L’Eveque, qu’il connaît très bien, étant au parterre, lui adressa la parole & lui dit :

- *Le vœu général, monsieur, est que vous engagiez M. Blache*¹⁴⁴⁶. *Sur quoi lui, Quériaux répondit qu’il n’était que le régisseur & directeur de la troupe, & qu’il en ferait part à MM. les actionnaires de l’entreprise &, à mesure qu’il se retirait, ledit sieur L’Eveque lui répliqua :*
- *Nous voulons que le sieur Blache soit engagé, et quand, ce soir.*¹⁴⁴⁷ »

Le même type d’affaire s’était déjà produit une année auparavant : en octobre 1790 le public réclamait l’engagement de Ponteuil (ancien Comédien Français et auteur du prologue *L’Union du Commerce et des Arts* joué à l’inauguration du Grand Théâtre de Marseille en 1787¹⁴⁴⁸). Sauf que cette fois, le public extrêmement mécontent menace de se rendre à la Maison commune pour se faire rembourser le prix de son billet.

E. Chompré, officier municipal, procureur de la commune, expose que le :

« 20 octobre, pendant le spectacle, après la pièce de La veuve du Malabar jouée, il s’éleva un tumulte considérable dans le parterre occasionné par des personnes qui avaient cabalé pour exiger de la direction du spectacle et des Actionnaires, l’engagement du sieur Ponteuil et de son épouse ;

Que le tumulte se propagea jusqu’aux 3èmes loges ; que le sieur Verteuil, régisseur,

¹⁴⁴⁴ AMM, I¹ 550, 23 octobre 1791.

¹⁴⁴⁵ En réalité l’officier est allé chercher le directeur pour lui demander de répondre aux questions du public. Ce dernier affirme qu’il n’a rien à lui annoncer et semble ne pas avoir envie de se montrer à la salle. Mais il y est exhorté fermement par l’officier de garde aux spectacles ce soir là, afin de calmer les esprits qui commençaient à sérieusement s’échauffer. Voir AMM, I¹ 550, 23, 24 et 27 octobre 1791.

¹⁴⁴⁶ Blache est mentionné comme adjoint du maître de ballet dans l’*Almanach* de Grosson à l’année 1790.

¹⁴⁴⁷ AMM, I¹ 550, 24 octobre 1791.

¹⁴⁴⁸ Voir le chapitre 3 de la 1^{ère} Partie, section I, le développement sur la construction et l’inauguration du Grand Théâtre de Marseille le 31 octobre 1787.

obligé de paraître sur la scène à la demande des tumultueux, ne put se faire entendre & fut forcé de se retirer ;

Qu'alors, la toile baissée pour la seconde pièce, le tumulte recommença au point que l'actrice ne put commencer son rôle et que MM. les Officiers municipaux furent contraints d'ordonner au régisseur d'annoncer, d'ordre des Officiers municipaux, que la toile allait être baissée & que le spectacle était fini ;

Qu'alors les loges commencèrent à se vider, et que le parterre, ne voulant pas aussi tôt se retirer, divers particuliers se permirent des propos indécents, des cris redoublés, et allèrent jusqu'à vouloir qu'on rende l'argent ;

Que divers quidams ont été entendus se distinguant dans le parterre et aux 3èmes loges ;

Qu'enfin MM. les Officiers municipaux furent contraints, au nombre de quatre, de descendre dans le parterre où ils ordonnèrent aux bons concitoyens de se retirer ; & que la salle de spectacle ne fut enfin vidée qu'après cette démarche ;

Que plusieurs personnes se jetèrent du parterre dans le parquet & de là sur le théâtre en criant :

- A bas le tapis rouge ! Qu'on nous rende de notre argent !

Que d'autres au parterre criaient en même temps qu'il fallait se rendre à la Maison commune pour exiger qu'on leur rendit l'argent qu'elles avaient donné.¹⁴⁴⁹ »

Nul doute que le public marseillais fait la loi au spectacle : en a-t-il assez d'un directeur de spectacles ? est-il fatigué de voir la comédie et préfère-t-il qu'on lui donne l'opéra ? rien n'est plus simple, il suffit pour les Marseillais de faire du tapage et de causer des désordres jusqu'à ce qu'il soit entendu et obtienne satisfaction !

Ainsi, dans une lettre du 9 juin 1758, M. de La Tour, intendant, explique avoir appris « *que depuis quelques jours il régnait de grands désordres dans le spectacle de Marseille. La comédie ne put, même hier, y être représentée par rapport aux clameurs réitérées de la Cabale.*¹⁴⁵⁰ »

¹⁴⁴⁹ AMM, I¹ 550, 24 octobre 1791.

¹⁴⁵⁰ AMM, FF 191, Aix 9 juin 1758, M. de La Tour

C'est que ces troubles sont « *occasionnés par plusieurs esprits de parti qui demandent l'opéra* ». Le duc de Villars, gouverneur, accepte alors de prendre les mesures nécessaires et propose la solution suivante :

« Je vais faire venir près de moi la d'elle Mercier et le sieur Ebrard pour tacher de lui faire prendre un arrangement qui puisse, sans ruiner cette directrice, procurer cet été l'opéra à Marseille, & je me propose d'en parler à M. le maréchal de Thomond pour l'engager à donner à ce projet toutes les facilités qui dépendent de lui pour que la Mercier puisse se retirer en Languedoc.

Mais ce ne sera qu'après que je serai assuré que les désordres ont cessé, sans quoi je soutiendrai de tout mon pouvoir, à Marseille, cette direction que je ne dois pas abandonner dans les circonstances présentes. »

Le duc de Villars est-il vraiment en position de force pour imposer ses conditions ? Le public marseillais a violemment protesté, il a ordonné le renvoi de la directrice de la comédie et a voulu le retour de l'opéra... il semble qu'une fois de plus, le public marseillais a su imposer ses exigences.

En 1765, le public de la cité phocéenne est toujours aussi tumultueux. Dans une lettre du 17 novembre 1765, écrite au sujet d'un nouveau tapage arrivé à la comédie, le duc de Villars relate les différents moyens utilisés par le public pour troubler les représentations. Il semble consterné par la situation et par l'« indomptabilité » du public marseillais :

« J'ai appris avec quelque surprise que le parterre de la comédie de Marseille est très tumultueux ; qu'il se forme chaque jour différents partis qui troublent le spectacle par des cris ou des coups de sifflet, & qu'en dernier lieu le directeur a essuyé des insultes dont ils vous a porté sa plainte. (...)

Il est honteux que Marseille soit la seule ville du royaume où la licence du parterre ne permette pas de jouir avec tranquillité d'un amusement honnête & agréable, & il est temps d'y mettre des bornes. ¹⁴⁵¹ »

Et pour calmer les perturbateurs, le duc de Villars, gouverneur, propose de prendre des mesures draconiennes à l'avenir :

¹⁴⁵¹ AMM, GG 191, Aix 17 novembre 1765.

« Pour cette fois je veux bien user d'indulgence & me contenter, quand vous m'aurez nommé les principaux coupables de vous envoyer un ordre pour les mettre en prison pour quelques jours. Mais si cet exemple ne suffit pas pour contenir les brouillons, je demanderai les ordres du roi pour les faire chasser de la ville de Marseille & enfermer dans quelque citadelle pour plusieurs années. Je vous exhorte à m'épargner ce désagrément (...) en faisant connaître l'intention où je suis de faire punir sévèrement à l'avenir. »

Il n'est pas sûr que cela ait eu un grand effet sur le public marseillais... Les autres théâtres de Provence semblent connaître le même public indiscipliné... c'est en tous cas ce dont témoigne un critique distingué, F. B. Hoffman¹⁴⁵² :

« De temps immémorial les habitants du Midi ont pour habitude de considérer une salle de spectacles comme une place publique : sans égards pour les voisins, sans respect pour la société ni pour l'art, chacun y parle, y chante, y crie librement comme sur une grande route ; les abonnés s'y réunissent dans les loges, qui deviennent des salons de mauvais ton ; et toutes ces conversations particulières qui suivent immédiatement le dîner, et qui s'en ressentent, forment un " Chorus " insupportable à tout étranger qui a quelque idée de la décence et de la politesse française. J'ai entendu des hommes siffler, comme dans une écurie, pour s'appeler d'un bout à l'autre de la salle ; d'autres causaient ensemble à une distance de trente à quarante pieds ; j'en ai vu qui, à demi couchés sur leurs bancs, frapper avec des bâtons sur l'appui des loges pour se désennuyer ; ailleurs, des petits maîtres bien lourds sautaient de bancs en bancs pendant la scène la plus intéressante, enjambaient par-dessus les dames qui se couchaient pour éviter les bottes, se tenaient quelque temps debout sur les banquettes pour se faire voir ; et si, après s'être assis, ils daignaient déposer leurs énormes chapeaux, c'était plutôt pour soulager leur front que par respect pour le public.(...) Ce n'est pas tout : des femmes, des filles, tout ce qu'on voudra, viennent se placer à l'orchestre, où elles rassemblent des groupes de poursuivants qui font plus de bruit que ceux de Pénélope. À ma droite, des commères m'ont appris, malgré moi, que Mlle Clara avait un enfant, que Mme Durand avait renvoyé sa servante, que M. Léger était mal dans ses affaires, et que Mlle Stéphanie avait perdu son chien. À ma gauche, des beaux esprits (...) jugeaient en dernier ressort les pièces et les auteurs¹⁴⁵³ »

¹⁴⁵² On peut notamment citer l'opéra, *Abel*, tragédie lyrique en 3 actes en vers de F. B. Hoffman (1810)

¹⁴⁵³ HOFFMAN, F.-B., *Œuvres*, Chez Lefebvre, Paris, 1829, t. III, pp. 248-249.

Il n'était pas rare que les spectateurs échangent entre eux leurs impressions sur la qualité de la représentation durant le spectacle. Et lorsque l'auteur d'une œuvre se rend incognito à l'Opéra de Marseille pour assister à la première de son œuvre, il peut lui arriver d'entendre des critiques de la part de ses voisins... qu'importe du moment que les remarques sont constructives et qu'elles permettent à l'œuvre de recevoir les corrections nécessaires lui assurant ainsi un succès durable. Sedaine, l'auteur des paroles de l'opéra-comique *Richard Cœur de Lion*¹⁴⁵⁴, se retrouva dans cette situation lorsqu'il se rendit à l'Opéra de Marseille.

Ainsi, « confondu dans la foule, Sedaine assistait à la première représentation de Richard Cœur de Lion. Un spectateur qui se trouvait à côté de lui, ne le connaissant pas, critiqua la pièce à outrance ; ce spectateur finit par être si mécontent que, tirant une clé de sa poche, il se mit à siffler, puis voyant son voisin rester impassible, il lui demanda s'il ne trouvait pas la pièce mauvaise.

- *Pardon, répondit Sedaine, je suis entièrement de votre avis.*
- *Pourquoi donc ne sifflez-vous pas alors ? C'est un droit que l'on achète en entrant.*
- *Au fait, vous avez raison.*

Et voilà Sedaine qui tire à son tour sa clé et se met à siffler avec la persistance d'un merle.

À la fin de l'acte, un agent de police approcha de Sedaine, et l'accusant d'avoir interrompu la représentation, voulut le mener de force au violon : il fallut que des amis accourussent à son secours. Mais rien n'y faisait, l'agent lâcha prise seulement lorsqu'on lui fit observer que le tapageur qu'il tenait tant à conduire en prison, ne pouvait pas avoir sifflé son propre ouvrage.

- *- C'est vous qui êtes Sedaine ? dit alors le provocateur de cette scène.*
- *Moi-même, monsieur.*
- *Oh ! Pardon mais pourquoi avez-vous sifflé votre œuvre ?*
- *Parce que vous l'avez trouvée mauvaise en quelques endroits.*
- *Mais j'ai pu me tromper.*

¹⁴⁵⁴ La musique est de Grétry.

- *Du tout ! Je changerai les passages que vous avez signalés et je suis votre débiteur.*

*Richard Cœur de Lion fut remanié et devint un chef-d'œuvre.*¹⁴⁵⁵ »

Le public marseillais est un juge intransigeant, mais on peut lui faire confiance : il est connaisseur !

Cela est toujours vrai aujourd'hui, et il n'est pas rare d'entendre des commentaires d'amateurs éclairés quand on assiste à une représentation à l'Opéra de Marseille.

Finalement le public n'est-il pas le meilleur des juges ? C'est peut être le critique le plus exigeant mais c'est aussi le repère le plus juste, le plus fiable.

De nos jours encore, certains théâtres sont connus pour être des « révélateurs » : lorsque l'on est passé avec succès sur certaines scènes de France, et notamment à Marseille, on est assuré de réussir partout ailleurs.

B. LE COMPLIMENT D'OUVERTURE ET DE CLÔTURE : L'ENGAGEMENT DE LA RESPONSABILITE ARTISTIQUE DU DIRECTEUR DEVANT LE PUBLIC

Le goût du public marseillais pour les spectacles est plus qu'avéré par les nombreux témoignages recueillis à partir des documents d'archives. Mais pour que la salle puisse se remplir il faut réussir à faire venir les spectateurs et à les « fidéliser » : l'entrepreneur doit trouver les moyens de plaire au public et de le retenir en proposant des spectacles d'un haut niveau d'exigence artistique. Il ne fait plus aucun doute que les Marseillais, sont amateurs de spectacles de haute qualité.

Cette recherche d'excellence dans le niveau des représentations données dépend en très grande partie des choix artistiques opérés par le directeur : choix du répertoire, choix du personnel artistique et renouvellement de celui-ce, choix innovants en matière d'équipements de la salle, choix des décors, des costumes etc.

¹⁴⁵⁵ Voir, CAUVIERE, Justin, *Le Caducée, Souvenirs marseillais, provençaux et autres*, Marseille, 1878-1886, tome II, pp. 49-50.

Le niveau de qualité des représentations va aussi dépendre de la manière dont le directeur va gérer son entreprise et ses artistes : arrive-t-il à assurer le bon fonctionnement administratif et financier de son entreprise, est-il capable de « discipliner » et de contenir ses artistes tout en les « valorisant » ou est-il complètement dépassé par leurs caprices ?

Le défi consiste à trouver un équilibre entre réalités économiques, exigences artistiques et goûts du public.

Le directeur est responsable de la bonne marche du spectacle : il doit donc justifier et défendre devant le public les options artistiques et les lignes de conduites qu'il a choisies. Le directeur des spectacles ira alors jusqu'à engager sa responsabilité artistique devant le public.

Ainsi, la tradition veut qu'à chaque clôture et chaque ouverture de la saison théâtrale, le directeur (lui-même ou par l'intermédiaire d'un de ses artistes) adresse un « compliment » aux spectateurs.

Il s'agit d'une sorte de discours de politique artistique générale devant le public qui n'est pas sans faire penser à la déclaration de politique générale que fait le Premier Ministre devant l'Assemblée Nationale en vertu de l'article 49 de la Constitution de 1958¹⁴⁵⁶.

Au XVII^e siècle et jusqu'à la Révolution, l'année théâtrale suit un rythme bien précis. Ainsi, les théâtres sont contraints de fermer leurs portes durant trois semaines chaque année : du dimanche de la Passion jusqu'au dimanche de Quasimodo, soit deux semaines avant Pâques et une semaine après. Cette période est mise à profit pour opérer les « transferts » et renouveler le personnel des troupes. La plupart des contrats de société sont donc conclus d'un carême à l'autre¹⁴⁵⁷. Et les compliments d'ouverture et de clôture permettent alors de débiter ou de finir la saison par une allocution du

¹⁴⁵⁶ Depuis la réforme constitutionnelle de juillet 2008, l'article 18 de la Constitution de 1958 a été modifié et le Président de la République peut prendre la parole devant le Parlement réuni à cet effet en Congrès. Mais ici, il n'y a pas de débat en présence du Président et si débat il y a, celui-ci ne fait l'objet d'aucun vote.

¹⁴⁵⁷ La dernière clôture pascale et celle de 1792. Mais la restauration rétablie de fermeture des théâtres voyous limités à la semaine sainte. Elle est ensuite réduite au jeudi, vendredi et samedi cinq. Cette pratique est toujours en vigueur à la Comédie-Française où il est devenu un « avantage acquis ». Voir

directeur des spectacles où sont exposées les lignes directrices de politique artistique qu'il conduit. Ces discours revêtent toujours un caractère politique que ce soit sous l'Ancien Régime ou pendant la Révolution.

Ainsi, en 1782, lors de la clôture du théâtre de Marseille, le 23 mars 1782, les comédiens du prince de Marsan s'adressent de la façon suivante au public, au travers de Desrosiers, leur porte parole :

«Marseille a vu tomber toutes les villes fameuses qui furent ses rivales, & s'est soutenue longtemps par ses propres forces. Réunie maintenant au corps de la plus puissante Monarchie (...) au bonheur de vivre sous des Rois adorés, toujours grande, toujours renommée par l'activité et l'étendue de son commerce (...) elle est encore le siège du vrai goût et la véritable patrie des talents.¹⁴⁵⁸»

De même les compliments adressés pendant la période révolutionnaire gardent une couleur politique et les paroles prononcées peuvent se transformer en véritable discours patriotiques. Ainsi, le compliment adressé le 17 avril 1790 par Bonnet-Bonneville à l'ouverture de la nouvelle salle des Variétés, est teinté d'un certain lyrisme révolutionnaire. Rappelons que ce directeur avait rencontré bien des difficultés pour ouvrir son spectacle : il s'était, en effet, heurté au privilège de l'Opéra de Marseille qui avait peur de la concurrence que pouvait engendrer l'établissement d'un nouveau théâtre. Mais 1789 était passé par là, et bientôt le décret des 16- 24 août 1790 allait confier aux officiers municipaux la compétence pour autoriser les spectacles ; et en janvier 1791 la loi sur la liberté des théâtres devait être proclamée. Mais c'est avant même la mise en place des ces instruments juridiques que s'ouvre le Théâtre des Variétés, ce qui est un grand sujet de fierté pour son directeur. Et celui-ci, s'adressant au public, le 17 avril 1790, prononce par les paroles suivantes :

« Quel jour plus heureux pour moi, que celui qui me rend à ma patrie, à mes devoirs, à vos plaisirs ! (...)

J'ai osé former cet établissement : sa réussite ne dépend plus que de vos bontés. (...) C'est le premier monument public que le patriotisme a élevé dans cette ville à la liberté des arts et des talents. Les honnêtes citoyens qui ont favorisé mon zèle dans cette

¹⁴⁵⁸ *Journal de Provence (Journal de Marseille)*, 23 mars 1782.

entreprise, étaient trop jaloux des avantages de notre patrie, pour que Marseille, jadis rivales d'Athènes, sœur de Rome, et aujourd'hui l'émule de Paris, fut seule privée d'un agrément que possède depuis longtemps les moindres villes du Royaume.

Daignez donc, Messieurs, d'accorder votre approbation, et joindre votre appui à l'impartiale justice de la Municipalité, à qui je dois mon succès. Cette digne mère, justement adorée des vrais citoyens ses enfants, s'occupe sans relâche de leur bonheur, de leur plaisir.¹⁴⁵⁹ »

Bonnet-Bonneville sait parfaitement manier le compliment politique.

Dans cet exercice il faut être capable de mettre en valeur son établissement en montrant tout ce qu'il peut apporter de positif à la ville. Et surtout, il ne faut pas oublier de remercier les bonnes personnes. Cet exercice de style est, aujourd'hui encore, une sorte de passage obligé : les directeurs de nos actuels conservatoires, théâtres, opéras et autres établissements publics, doivent le maîtriser parfaitement lorsqu'ils présentent les objectifs et les politiques artistiques mises en place pour l'année à venir ou quand ils font le bilan de leur saison devant les élus car bien souvent des subventions en dépendent...

Mais lorsque la Révolution apporte un souffle de liberté, le directeur du Théâtre Républicain (Théâtre des Variétés) se sent alors dégagé des flatteries hypocrites dues au nom d'une tradition d'Ancien régime (à moins que ce ne soit de l'opportunisme ?) Ainsi, dans son discours de clôture de la saison théâtrale 1793, Bonnet-Bonneville déclare, le 23 mars 1793 :

*« Citoyens républicains,
L'homme devenu libre ne doit plus connaître à présent que la franchise & le courage. N'attendez donc de mon discours que la vérité, dépouillée de ce vernis flagorneur et rampant, dont les préjugés qui nous avilissaient jadis, nous faisaient alors un devoir.¹⁴⁶⁰ »*

En réalité, le directeur est un habile politicien : son discernement le pousse à flatter désormais, et de manière habile, les nouveaux gouvernants en place en se faisant un

¹⁴⁵⁹ *Journal de Provence (=Journal de Marseille)* 17 avril 1790, dans le supplément daté du 21 avril 1790.

¹⁴⁶⁰ *Journal de Marseille*, 23 mars 1793, feuille du mardi 26 mars 1793.

devoir patriotique d'appliquer les politiques culturelles de l'an II qui visent à faire du Théâtre une école pour « bons citoyens ». Ainsi, dans la suite de son discours de clôture du 23 mars 1793, Bonnet-Bonneville déclare :

« Dans une grande république, les Spectacles sont un besoin politique, mais ils doivent servir à l'École des mœurs, présenter un miroir aux vices et aux ridicules, retracer le tableau mouvant des grandes actions héroïques, et devenir enfin les Foyers du Patriotisme. (...)

Les obstinés, les égoïstes, les insoucians, nous honoreront sans doute de leur dédain, ils iront se délasser ailleurs ; eh bien ! nous nous glorifierons alors de ne consacrer nos travaux qu'aux véritables Patriotes. Oui ! républicains, c'est à vous que nous voulons plaire de préférence. Vous avez sauvé la Patrie, vous allez encore la défendre contre nos ennemis, dont vous serez vainqueurs ; il est bien juste que vous receviez désormais l'hommage des Artistes libres devenus Citoyens, quand des Tyrans et des Sybarites ont respiré si longtemps les parfums léthargiques de la flatterie et de la servitude.¹⁴⁶¹ »

Finalement, pour que le directeur réussisse son compliment d'ouverture ou de clôture il faut qu'il soit à la fois « bon commerçant », pour « vendre » ses spectacles, mais aussi « bon comédien » afin de trouver la juste émotion qui touchera le public et lui donnera envie de soutenir le spectacle en assistant aux prochaines représentations.

C'est peut être la raison pour laquelle, le directeur joue parfois dans le registre de la plainte et de la supplication, reconnaissant qu'il sait ne pas être capable de contenter un public si fin et si exigeant mais lui promettant de faire mieux la saison prochaine.

Ainsi, lors de l'ouverture du Grand-Théâtre de Marseille (Opéra), le 16 avril 1792, Quériau, le directeur, prononce le compliment suivant en demandant au public son indulgence :

« La carrière que nous parcourons est couverte d'épines ; les fleurs se trouvent dans vos mains ; la grande difficulté est de les cueillir. Une troupe considérable, des soins assidus, tout fait espérer que nous y parviendrons. Daignez ouvrir les yeux sur notre zèle & les fermer sur nos défauts.¹⁴⁶² »

¹⁴⁶¹ *Journal de Marseille*, 23 mars 1793, feuille du mardi 26 mars 1793.

¹⁴⁶² *Journal de Marseille*, 16 avril 1792, feuille du mardi 17 avril 1792.

Pour attirer le public, le directeur n'hésite pas à faire des promesses, à annoncer le recrutement d'artistes parisiens et la création de pièces nouvelles pour la saison prochaine, tout en déclarant ouvertement la « guerre artistique » au Théâtre concurrent. Le 31 mars 1792, lors de la clôture du Théâtre National (Théâtre des Variétés), le directeur, Bonnet-Bonneville, ne cache pas ses intentions à ce sujet :

« Ce théâtre, enfant de la liberté, va bientôt jouir de tous ses droits. Nous aurions désiré les partager avec son émule ; mais des obstacles puissants sont venus rompre des liens prêts à se former. Ce n'est, j'ose le dire, ni par jalousie ni par ambition, mais par nécessité, que les deux théâtres vont devenir rivaux.

*La beauté, la majesté du grand Colisée, et la perfection des talents qu'il possède, sont des attraits bien dangereux pour nous ; mais des charmes plus modestes, des soins plus assidus et le désir ardent de vous plaire, peuvent souvent vous intéresser.*¹⁴⁶³ »

Dans la suite du discours est annoncée la composition de la troupe pour la saison prochaine : plusieurs artistes de qualité viendront de Paris pour contenter le public exigeant de Marseille. Le directeur, Bonnet-Bonneville, a su aiguïser la curiosité de son public et lui donner l'envie de revenir la saison suivante au point que certains louent déjà des loges et des abonnements sont vendus pour la prochaine rentrée théâtrale.

Les promesses ainsi faites par le directeur sont un véritable engagement artistique et moral. Bien plus, il s'agit d'une sorte de contrat verbal entre l'entrepreneur et le public. Il sait qu'en cas d'inexécution de ses « obligations » le public peut ne pas respecter « sa part du contrat » et ne plus venir au Théâtre.

Alors, quand le directeur, Bonnet-Bonneville, s'aperçoit qu'il n'aura pas, dans son entier, la troupe qu'il avait promise durant son discours de clôture du 31 mars 1792, il écrit à Beugeard, rédacteur du *Journal de Marseille*, dans les termes suivants :

« Monsieur,

Ma réputation est compromise, & l'entreprise que je dirige est en danger, si vous n'avez la bonté de justifier publiquement, par votre journal, ma position dont les apparences sont toutes à mon désavantage.

J'ai annoncé une Troupe complète, j'en ai donné l'état dans une de vos feuilles¹⁴⁶⁴. Sur cette foi j'ai loué des loges, fait des abonnements. Et aucun des principaux sujets ne

¹⁴⁶³ *Journal de Marseille*, 31 mars 1792, feuille du jeudi 5 avril 1792.

¹⁴⁶⁴ Voir *Journal de Marseille*, 31 mars 1792, feuille du jeudi 5 avril 1792.

paraît. Déjà la calomnie m'accuse d'avoir voulu tromper le public. Il est de mon devoir de l'informer.

M. Folli, premier acteur, est en ce moment indisposé à Vienne, dans le ci-devant Dauphiné.

M. Macaire, basse-taille, est parti de Bruxelles.

M. Borda, premier danseur arrivera incessamment et se trouve à Lyon en ce moment.

M. Tondué, laruelle, M. Vidini, jeune premier, M. Verteuil, Mlle Ollier etc. etc.

généralement tous les acteurs qui viennent de Paris, n'ont pu partir que le 9 du courant.

Voilà les vraies causes de l'insuffisance des spectacles de mon théâtre ¹⁴⁶⁵»

Malgré les efforts, souvent louables, des entrepreneurs de spectacles à Marseille, il arrive que le public ne soit pas satisfait. Lorsque c'est le cas, il n'hésite alors pas à se manifester et à employer tous les moyens nécessaires pour se faire entendre. Cela peut même prendre des proportions inquiétantes voire dangereuses...

Par ailleurs les spectacles marseillais sont fréquentés par des catégories sociales très diverses : des notables, des négociants etc. mais aussi des étrangers et beaucoup de militaires. C'est derniers n'aiment pas devoir obéir aux ordres donnés par les officiers de garde aux spectacles : en effet, il n'est pas rare que des conflits se nouent et parfois ils arrivent que ces altercations tournent au drame.

C. LES MALHEURS ARRIVES DANS LA SALLE : DES REPRESENTATIONS TENDUES AUX « ACCIDENTS » SUR SCENE OU QUAND LES MILITAIRES FONT LA LOI AUX SPECTACLES DE MARSEILLE

La plupart du temps, la police présente au spectacle arrive à contenir les débordements mais à force de frôler la catastrophe des drames finissent par se produire.

Mais les incidents n'arrivent pas que dans la salle. Sur scène aussi il peut y avoir des imprévus ! Ces derniers peuvent être drôles ou se révéler plus tragiques.

¹⁴⁶⁵ *Journal de Marseille*, 16 avril 1792, feuille du jeudi 18 avril 1792.

A force de tumultes et de troubles dans la salle, certaines représentations frisent la tragédie. Les désordres les plus graves surviennent généralement lorsque des soldats sont présents dans la salle. Ainsi en est-il des événements survenus en 1766 : cette année là, des troubles assez graves arrivent le jour de mardi-gras, lors de la représentation de Pourceaugnac. A cette occasion, l'affluence au spectacle bat tous les records : les spectateurs placés en foule sur la scène l'occupent presque tout entière. Le parterre demande alors que place soit faite aux acteurs qui sont couduoyés de tous côtés et qui n'arrivent pas à jouer. Une partie des spectateurs se range mais l'autre reste immobile. L'obstination de ces derniers va alors déclencher la révolte du parterre : des clameurs se font entendre qui deviennent de plus en plus affreuses au point que des oranges et des pommes sont lancées du parterre à la scène et relancées de la scène au parterre.

Le 12 février 1766, les officiers de garde au spectacle font le rapport suivant :

*«Étant hier soir de garde à la salle de la comédie, (...) nous aurions entendu, au commencement de la représentation de la comédie de Pourceaugnac, plusieurs voix s'élever du parterre, criant à diverses reprises : "Place au théâtre !" lequel se trouvant tout occupé par des dames assises sur les gradins, par quantité d'officiers, la plupart du Régiment de Médoc actuellement de service dans la Marine ou en garnison dans la citadelle et fort Saint-Jean, et par quelques autres personnes, **les acteurs étaient confondus dans la foule et ne pouvaient librement jouer leur rôle.***

Cette première rumeur s'étant un peu apaisée à la fin du second acte, elle recommença avec plus de force au commencement du 3^e. Tout le parterre s'étant mis alors à crier : "Place au théâtre !" avec des huées, des sifflements et un vacarme si grand que la représentation en fut interrompue. (...)

Le parterre, au lieu de se calmer, aurait continué de crier : "Place au théâtre !" avec un si grand bruit qu'il aurait fallu arrêter quatre ou cinq cents personnes à la fois pour rétablir la tranquillité ; ce qui n'était ni prudent dit possible.¹⁴⁶⁶ »

Le désordre prend une telle ampleur, que Demende, procureur du roi en la sénéchaussée, et qui se trouve incidemment au spectacle ce jour là, décide de prendre

¹⁴⁶⁶ ADBR, C 3977, Marseille 12 février 1766.

les choses en main : dans l'urgence de la situation, il prend des décisions (il fait appeler des renforts) et donne des ordres. Cette attitude lui est grandement reprochée, car il ne possède pas légalement les compétences pour le faire (d'ailleurs cela provoquera un conflit entre les diverses autorités locales¹⁴⁶⁷.)

Dès que des militaires sont présents au spectacle le drame n'est pas loin : de caractère impulsif, ils mettent la main à l'épée dès qu'ils se sentent offensés et comme les spectateurs marseillais ont tendance à répondre, l'escalade est rapide... En 1766, le calme a pu être rétabli et le projet de vengeance contre les officiers a pu être annihilé.

Mais en 1774, dans l'affaire des Officiers du Régiment d'Angoumois (il s'agit encore de soldats) plusieurs blessés sont à déplorer.

Le 12 janvier 1774, les officiers du régiment d'Angoumois troublent gravement le spectacle. D'ailleurs onze décrets de prise de corps seront prononcés contre eux dans cette affaire.

Lors de la représentation du 12 janvier, plusieurs officiers du régiment d'Angoumois sont présents. Certains sont dans la loge qu'ils occupent ordinairement mais ils adoptent une posture de provocation : ils sont « *assis indécentement sur la bande de cette loge (...) tournant le dos au parterre avec affectation, au lieu d'être assis sur les sièges intérieurs*¹⁴⁶⁸ »

D'autres officiers se trouvent, quant à eux, dans le parterre, ce qui est tout à fait inhabituel. Lorsque l'officier de garde aux spectacles ce soir là leur demande ce qu'ils y ont, il devient très clair qu'ils cherchent à régler des comptes :

« Ils avaient été offensés le dimanche auparavant par un particulier du parterre qui avait crié : "A bas" à un officier qui se trouvait dans la même posture que ceux ci-dessus. (...) À mesure que la scène de la pièce recommençait, un autre officier d'Angoumois se serait avancé vers nous et nous aurait dit d'une voix haute, avec des paroles sales :

"Il n'y a point de police ici". À quoi nous aurions répondu qu'il n'y avait que lui qui dans ce moment contrevenait à la police. Il répondit toujours avec jurements et paroles sales : "il n'y a dans le parterre que des gueux et des canailles qui nous ont insultés

¹⁴⁶⁷ Nous développons ce cas de conflit de compétences dans le chapitre 1 de la 3^{ème} Partie. Voir aussi ADBR, C 3977, Marseille 15 février 1766.

¹⁴⁶⁸ ADBR, C 3980, Marseille 12 janvier 1774.

dimanche dernier, et si nous l'avions su pour lors nous serions descendu dans le parterre et aurions puni ces insolents (...)

Un bourgeois du parterre, qui entendit ce discours, dit à cet officier que le parterre n'était pas certainement tout composé de coquins, il devait en accepter quelqu'un ; et sur le champ ledit officier mit l'épée à la main et tout de suite tout le reste des officiers de ce corps répandu dans le parterre, mit pareillement l'épée à la main et, tous ensemble pourchassèrent à coups de plats d'épée tous les gens qui se trouvaient dans le parterre, leur disant : "Sortez faquins !" Et dans le même instant les deux officiers qui étaient dans la loge ont sauté dans le parterre, l'épée à la main, ce qui a causé un grand désordre dans lequel un bourgeois a eu une jambe cassée, et trois à quatre particuliers ayant été blessés de manière que tout ayant été mis en fuite nous nous sommes trouvés seuls au milieu du parterre vis-à-vis de ces officiers, n'ayant pas cru devoir faire avancer la garde dans ce moment pour éviter les meurtres que cela aurait pu occasionner ; et dans le même objet nous nous serions portés sur le champ à la porte d'entrée de la salle où nous aurions posté nos gardes avec ordre de laisser sortir tous ceux qui se présenteraient, mais de ne laisser entrer absolument personne.

Étant rentré dans le parterre, voyant le calme rétabli & toutes les loges et amphithéâtre encore rempli de monde, nous aurions ordonné de continuer la pièce, ce qui a été ainsi fait & le spectacle a continué.

Dans l'intervalle nous nous serions portés à la rue pour assurer la sortie, et à cet effet nous aurions fait écarter la foule qui s'y trouvait et aurions porté nos gardes aux avenues pour empêcher les attroupements et favoriser la sortie, de manière que le spectacle a fini sans autre incident et tout le monde s'est retiré.

Mais nous aurions vu lesdits officiers du régiment d'Angoumois s'attrouper et sortir tous réunis, et crainte d'accident nous les aurions fait suivre par notre garde jusqu'à la rue de Rome¹⁴⁶⁹ »

Alors qu'habituellement c'est le public qui est tumultueux et que c'est la police qui est chargée de maintenir l'ordre, cette fois les rôles sont inversés : ce sont des officiers

¹⁴⁶⁹ ADBR, Marseille 12 janvier 1774.

militaires¹⁴⁷⁰ au service du roi qui se comportent d'une manière inexcusable causant un trouble grave tandis que le public, lui, se comporte avec un calme admirable.

Il apparaît alors que dans des situations de crise les spectateurs marseillais sont capables de se montrer parfaitement calme et raisonnable, voire sage et courageux.

A propos de la réaction du public marseillais face aux des officiers du Régiment d'Angoumois, le duc de la Vrillière écrit le 25 janvier 1774 :

*« Il paraît au surplus que le parterre a heureusement été fort modéré, & que les officiers municipaux ont fait en cette occasion tout ce que l'on pouvait désirer d'eux.
1471 »*

Le marquis de Brancas également informé de l'affaire, conforte cette vision tout en déplorant fortement l'attitude du régiment d'Angoumois. Il écrit, le 26 janvier 1774 :

« Rien ne peut excuser leur conduite, & plus elle est réfléchie plus elle mérite punition. Et elle forme un contraste parfait avec la manière dont s'est comporté le public, sans quoi cet événement pouvait avoir les suites les plus fâcheuses. Il est dû certainement des louanges à la modération & à la sagesse de l'officier qui commandait la garde du spectacle. »¹⁴⁷²

En effet, dans cette affaire qui a failli finir en drame, le roi félicite la façon dont la police des spectacles et les autorités municipales de Marseille se sont comportées :

« Sa Majesté (...) m'a paru au surplus satisfaite de la conduite que vous avez tenue en cette occasion »¹⁴⁷³

C'est que la police joue un rôle décisif dans le maintien de l'ordre et de la tranquillité durant les spectacles¹⁴⁷⁴.

Si la plupart du temps la police des spectacles arrive à contenir le public et à éviter les tragédies, d'autres fois, les drames sont inéluctables et des morts sont à déplorer.

¹⁴⁷⁰ Attention, il ne faut pas confondre les officiers militaires et les officiers présents aux spectacles. Les « militaires » ne sont absolument pas chargés de maintenir l'ordre durant les spectacles, c'est une fonction qui revient à la police de la ville. Il n'est cependant pas excusable que des officiers, au service du roi, montrent un tel exemple de désobéissance et d'arbitraire. C'est ce qui ressort de la correspondance des ministres au sujet de cette affaire : voir AMM, GG 191 26 janvier 1774 et 25 septembre 1774.

¹⁴⁷¹ ADBR, C 3980, Versailles 25 janvier 1774.

¹⁴⁷² AMM, GG 191, Paris 26 janvier 1774, Marquis de Brancas

¹⁴⁷³ AMM, GG 191, Versailles 25 septembre 1774.

¹⁴⁷⁴ Voir chapitre 1 de la 3^{ème} partie.

Le 20 février 1695, une querelle éclate à l'Opéra de Marseille, en pleine représentation : elle se terminera par la mort de deux hommes.

« La frégate La Volontaire estant à Marseille dimanche passé 20 du mois, le nommé Hugon, garde de la Marine de ladite frégate fut tué à l'opéra et un violon aussy, nommé Fournier. Cinq gardes de la Marine... et deux cadets... estant à l'opéra ayant apparemment beu furent de ceux qui firent du bruit, lequel obligea l'opéra de laisser tomber le rideau, quelques auditeurs commencèrent à sortir, ces messieurs en firent de mesme et en sortant ils demandèrent qu'on leur rendit leur argent puisqu'il n'y avoit point d'opéra, s'estant querelés les uns contre les autres là-dessus, Hugon, garde de la Marine et Fournier, violon de l'opéra furent tués, ledit violon a esté valet de La Luzerne, capitaine de vaisseau.¹⁴⁷⁵ »

Il peut aussi arriver que des accidents se produisent sur scène durant la représentation : ainsi, en 1797, la mauvaise utilisation d'un accessoire blesse l'un des artistes et le spectacle se trouve brusquement interrompu. C'est ce que rapporte le rédacteur du *Journal de Marseille* dans la feuille du 26 thermidor an V (13 août 1797) :

« Au théâtre de la rue du Pavillon (...) on a donné : La Maison isolée où le Vieillard des Vosges, opéra en deux actes de Marsollier, musique de Dalayrac. (...) Un accident malheureux a troublé la fin du spectacle. Dans le combat qui termine la pièce, un des voleurs lâche un coup de pistolet au hussard ; le coup tiré de trop près & maladroitement dirigé a porté à plain (sic) dans le visage du citoyen Chenard, & les grains de poudre sont entrés dans son œil. Le public sensible a demandé que l'acteur quittât de suite la scène pour se faire soigner, & la pièce n'a pas été complètement finie.¹⁴⁷⁶ »

Fort heureusement, il ne se produit pas toujours des malheurs durant les spectacles. Certaines représentations réservent même des surprises inattendues : de drôles d'incidents peuvent se produire sur scène...

Aussi, nous ne résistons pas au plaisir de retranscrire telle quelle, une anecdote arrivée en 1787 à l'Opéra de Marseille lors de la représentation de La Caravane du Caire de

¹⁴⁷⁵ Arch. Nat., Marine B³ 91, pp. 21-22. Lettre de M de Sartous au duc de Villars datée du 27 février 1695. Cité par CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, pp. 158-159.

¹⁴⁷⁶ *Le Journal de Marseille*, feuille du 26 thermidor an V (13 août 1797).

Grétry. Elle est racontée de la manière suivante dans le *Caducée, Souvenirs marseillais*¹⁴⁷⁷ :

« *La Caravane fut jouée pour la première fois, à Marseille, le 27 décembre 1787, dans la salle nouvelle du Grand-Théâtre, ouverte seulement depuis le 31 octobre. Les paroles en étaient de Morel (...) et la musique de Grétry. C'était une des meilleures œuvres de ce maître, remarquable surtout par l'expression sentimentale et l'heureuse inspiration des motifs. La Caravane plaisait, en outre, par une riche mise en scène ; il en est resté particulièrement le souvenir des chameaux en carton, manœuvrés chacun par deux acteurs secondaires. Les yeux se fixaient de préférence sur celui de ces quadrupèdes que montait le pacha.*

Il y avait parfois compétition entre les bipèdes dont plusieurs ambitionnaient de faire marcher le quadrupède princier ; il y avait, par surcroît, des querelles entre les artistes jouant les jambes de devant et ceux qui faisaient trotter les jambes de derrière. Ces querelles de bêtes allèrent jusqu'à troubler une représentation.

Certains soirs l'avant-train taquinait l'arrière. Ces jambes-ci lancèrent un coup de pied à ces jambes-là et un amateur, ravi du geste, s'écria : " Voyez-vous le chameau qui se gratte : comme c'est naturel ! "

Un autre soir, on avait confié à un débutant les jambes de devant ; le comparse chargé de fonctionner pour les jambes suivantes appuyait, comme d'habitude, sa tête... mais où donc ? le dos humain a deux extrémités dont l'une est le cou ; c'est sur l'autre que s'appuyait la tête du camarade.

Par malheur, au moment d'entrer en scène, s'effrayant de la responsabilité de son rôle le premier lâcha... la bride à son émotion qui se manifesta par un soupir autre que ceux de la bouche. Le titulaire des jambes numéro deux, furieux de ce procédé dont il sentait toute l'horreur, mordit l'hémisphère que sa position lui mettait sous la dent. La douleur fit faire aux jambes de devant un soubresaut tel que le chameau se partagea en deux ; la partie postérieure qui n'avait plus de point d'appui culbuta dans l'orchestre et le pacha, resté sur la partie antérieure, fut lancé en l'air, juste au moment où il adressait au public un gracieux salut. »

¹⁴⁷⁷ Voir, CAUVIERE, Justin, *Le Caducée, Souvenirs marseillais, provençaux et autres*, Marseille, 1878-1886, tome II, pp. 88-90.

Si les spectacles permettent au public d'exprimer son jugement artistique, ils sont aussi et surtout l'occasion d'exprimer son approbation ou son mécontentement vis-à-vis des politiques d'administration du pays.

SECTION II. LES MANIFESTATIONS POLITIQUES : LE THÉÂTRE, TRIBUNE POLITIQUE

Tous les événements politiques majeurs ont leur résonance au théâtre que ce soit sur la scène (répertoire de circonstance) ou dans la salle.

Lors des représentations, les spectateurs n'hésitent pas à exprimer ouvertement leurs opinions à l'encontre des personnages publics présents dans la salle. Toutes les occasions et tous les prétextes sont bons pour donner son avis sur la politique conduite par l'Etat et par les autorités locales. Ainsi les allusions¹⁴⁷⁸ contenues dans les tirades ou les œuvres représentées servent généralement de base à l'ouverture d'un débat d'idées qui oppose souvent les loges et le parterre.

Le comportement du public, ses exclamations, ses protestations à l'occasion des représentations, sont donc de précieux indicateurs qui permettent aux gouvernants de savoir avec exactitude si le peuple adhère aux réformes politiques ou s'il les rejette. Nous allons voir que ces mouvements de protestations vis-à-vis des réformes politiques ne sont pas réservées à la période révolutionnaire et qu'on les rencontre d'abord sous l'Ancien régime.

Ainsi, la réforme Maupéou, très mal reçue, a été à l'origine d'une tragédie lors d'une représentation à Aix. (A)

Durant la Révolution ce phénomène de manifestations politiques au spectacle s'amplifie et devient même quasi-systématique : le moindre dialogue équivoque, la moindre allusion déclenchent immédiatement des réactions dans la salle où royalistes et révolutionnaires s'affrontent. Bien heureusement, la plupart du temps la police arrive à contenir les débordements. Certains de ces incidents sont d'ailleurs assez cocasses. (B)

¹⁴⁷⁸ Ainsi en 1795, un artiste du théâtre républicain de Marseille, se plaint au sujet d'une phrase de son rôle mal interprété par le public. Voir AMM 1D14, 25 nivôse an III (14 janvier 1795) f° 343

A. LE THÉÂTRE DE MARSEILLE ET SON PUBLIC : LA CRISTALLISATION DES RIVALITÉS AIX-MARSEILLE ET L'AFFAIRE MAUPEOU

Si le Théâtre à Marseille sert à la représentation de spectacles, nous avons déjà vu qu'il est aussi et surtout un lieu où l'on parle de commerce, où l'on fait des rencontres galantes, où l'on s'échange les dernières nouvelles et enfin où l'on discute politique.

Ainsi que le rapporte Eugène Guinot « *le théâtre tenait lieu de gazettes. On y discutait les faits politiques, on y lisait les lettres de Paris et les nouvelles à la main, on y racontait l'anecdote scandaleuse (...) tout jusqu'aux annonces commerciales et l'arrivage des navires. Tel était le théâtre de Marseille au XVIII^e siècle. Après la peste¹⁴⁷⁹, (...) on rapporta au spectacle la même indifférence et les mêmes préoccupations ; on y revint, comme auparavant, pour agioter et s'entretenir des affaires du temps.*¹⁴⁸⁰ »

Le théâtre de Marseille est surtout l'endroit où se cristallise la rivalité entre Marseille et Aix. La rivalité deux villes date de loin. Elles se disputent depuis des siècles la suprématie en Provence. Chacune d'elles a son influence : Aix a celle de la noblesse et de la haute justice ; Marseille, celle du commerce et de la fortune.

« *Les coffres-forts de l'une et les armoiries de l'autre s'unissaient bien quelques fois en légitime mariage, mais les masses ne parvenaient jamais à s'accorder, et le théâtre de Marseille servait souvent de champ-clos aux collisions qui avaient lieu entre les deux camps.*¹⁴⁸¹ »

Il est vrai que les gentilshommes aixois aiment venir à Marseille pour goûter aux plaisirs de la cuisine et surtout de la galanterie. Et « *après leurs orgies, ils se présentaient au théâtre où ils scandalisaient le public par l'impertinence de leurs airs, de leurs propos et de leur gaieté. Les jeunes gens de Marseille, d'humeur peu*

¹⁴⁷⁹ Il est fait ici référence à la terrible peste de 1720.

¹⁴⁸⁰ GUINOT, Eugène, « Le théâtre à Marseille », *Revue de Paris*, Tome 22, Bureau de la Revue de Paris, Paris, 1835, pp. 263-272.

¹⁴⁸¹ *Ibid*, p. 265.

*endurante, laissaient rarement échapper l'occasion de châtier les écarts et les prétentions dédaigneuses de leurs voisins.*¹⁴⁸² »

A ces mauvaises dispositions pour les gentilshommes d'Aix s'ajoute, en 1772, la haine des Provençaux pour la grande réforme politique du temps entreprise par le chancelier Maupeou en 1771¹⁴⁸³.

Cette désapprobation vis-à-vis de la politique menée envers les parlements allait s'exprimer d'une manière tragique lors de la représentation le 29 novembre 1772 de *Zémire et Azor* au Théâtre de Marseille.

Cet opéra-ballet avait eu un succès attesté par 17 représentations successives. Le 28 novembre, un acteur annonça la 18^e représentation pour le lendemain dimanche.

On sait que ce spectacle avait été demandé par Mme d'Albertas, femme du premier président du Conseil supérieur, nouvellement établi à Aix à la place de l'ancien Parlement, supprimé par le chancelier Maupeou, qui voulut réformer toute l'administration judiciaire du royaume.

Madame d'Albertas avait fait savoir à messieurs les échevins qu'elle viendrait à Marseille le 29 novembre, et que, voulant se donner le divertissement du spectacle, elle serait bien aise de voir représenter *Zémire et Azor*. Comment ? la femme du premier président nouvellement nommé décide à présent de ce qui sera représenté au Théâtre de Marseille ? Il n'en fallait pas tant pour que les habitués du Théâtre se révoltent et ne lui permettent pas d'imposer ses caprices au répertoire. Voilà pourquoi l'opéra de Marmontel et Grétry avait été refusé¹⁴⁸⁴.

La pauvre Mme d'Albertas devenait alors, à elle seule, l'incarnation de cette détestée réforme Maupeou et certains Marseillais étaient bien décidés à manifester leur résistance. A ce sujet, Augustin Fabre explique : « *Comme en France le public s'était pris de haine pour cette réforme, et comme en outre la population de Marseille détestait*

¹⁴⁸² *Ibid.*

¹⁴⁸³ Dès le 7 décembre 1770, Louis XV avait fait enregistrer en lit de justice un édit prohibant toute référence à la théorie des classes et interdisant aux parlementaires de suspendre leurs activités ou de démissionner à titre collectif, sous peine de confiscation de leurs offices. Mais les parlementaires parisiens, croyant intimider le roi, donnent leur démission en signe de protestation. Mais bien conseillé par son chancelier, le roi les prend au mot, les fait exiler et confisque leurs charges. C'est la réforme Maupeou, complétée par une série d'édits en 1771. En Provence, le mouvement de contestation vis-à-vis de cette réforme est particulièrement intense en 1772. Voir ROULAND, Norbert, *L'État français et le pluralisme. Histoire politique des institutions publiques de 476 à 1792*, éd. O. Jacob, Paris, 1995, p. 253.

¹⁴⁸⁴ GUINOT, Eugène, « Le théâtre à Marseille », *Revue de Paris*, Tome 22, Bureau de la Revue de Paris, Paris, 1835, p. 265.

*l'aristocratie nobiliaire d'Aix, les spectateurs, à l'annonce du spectacle du lendemain, manifestèrent une opposition violente, et demandèrent une tragédie.*¹⁴⁸⁵ »

Dans une lettre écrite par les échevins de Marseille à M. de Montyon, le 21 décembre 1772, l'on apprend ce qui s'est passé le 28 novembre, veille de la tragique représentation de Zémire et Azor :

« L'un des comédiens ayant annoncé pour le lendemain la pièce de Zémire et Azor, le parterre s'était mutiné contre cette pièce & que plusieurs voix parties des divers endroits de la salle n'avaient point voulu de Zémire et Azor et qu'ils avaient demandé la représentation de Varvik. (...)

Nous crûmes qu'il était de notre devoir d'ordonner aux comédiens la représentation de Zémire et Azor, et pour en imposer aux mutins nous ordonnâmes de l'annoncer au public par les affiches ordinaires & d'y ajouter que c'était par nos ordres.

*Nous ne sûmes que le lendemain que les affiches avaient été enlevées & déchirées en grande partie dans l'instant où elles avaient été placardées.*¹⁴⁸⁶ »

Ces faits qui se produisent la veille de la représentation en disent long sur le climat de tension extrême qui règne alors.

Les autorités municipales en sont conscientes, aussi font-elles tripler la garde pour la représentation du lendemain :

« Nous prîmes toutes les précautions qui étaient en notre pouvoir pour prévenir tout désordre. Nous fîmes tripler la garde ordinaire de la comédie qui fut composée pour lors de 5 officiers, de 3 brigadiers, de 19 gardes de police & de 8 portefaix auxquels nous fîmes joindre 5 cavaliers de la maréchaussée, ce qui fit une garde composée de 40 hommes que nous jugeâmes plus que suffisante pour en imposer à quelques tapageurs. L'ordre fut donné à cette troupe de se rendre à la salle de spectacle dès les 4 heures et demie du même jour 29, de distribuer cette garde dans les lieux accoutumés de la salle, de poster une sentinelle à chaque pilier du parterre & d'avoir toujours un corps de réserve pour se porter sur le champ partout où il serait besoin ; le tout sous les ordres

¹⁴⁸⁵ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, p. 369.

¹⁴⁸⁶ AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772.

de nos capitaines de quartier à qui il fut donné pour consigne générale d'empêcher tout désordre, d'arrêter sur-le-champ tout tapageur indistinctement ¹⁴⁸⁷ »

D'après Eugène Guinot, le dimanche 29 novembre, jour de la représentation, les avenues du théâtre étaient encombrées dès trois heures de l'après-midi. À l'ouverture des portes la salle se serait remplie en quelques minutes. L'impatience était grande et l'anxiété la plus vive régnait. En attendant l'heure du spectacle, on aurait passé le temps à chanter « *les noëls qui couraient contre Maupéou et ses créatures ; il y avait des couplets exprès faits contre le président d'Albertas, on en improvisa entre la présidente. Ce fut un concert politique fort divertissant.* » ¹⁴⁸⁸ »

A 6 heures, la représentation commence mais bien vite il y a un tapage horrible dans la salle : le rideau est levé puis baissé par deux fois à cause du tumulte. Dans le procès verbal dressé le 30 novembre par les officiers de ville de garde au spectacle ce soir là, on apprend :

« Sur les 6 heures nous aurions ordonné de lever la toile & de commencer la pièce. Deux acteurs s'étant présentés sur le théâtre, ils furent hués et sifflés par le parterre, et contraint de se retirer. Le tumulte fut si considérable que nous crûmes, pour l'apaiser, devoir faire baisser la toile, ce qui fut exécuté. . (...)

La toile fut levée (pour la deuxième fois) mais le tumulte et les cris recommencèrent comme auparavant, à diverses distances de nous, & comme les cris étaient presque généraux, il ne nous aurait pas été possible de reconnaître aucun des tapageurs en particulier. » ¹⁴⁸⁹ »

Aucune des autorités municipales n'est au spectacle au moment des faits et pour cause ¹⁴⁹⁰ : le maire est, depuis le jeudi 26 dans sa maison de campagne, et l'assesseur vient de partir. Il n'y a que quatre échevins qui sont restés à l'Hôtel de ville lorsque vers les 6 heures et demie, un lieutenant et un brigadier de police, « détachés par les ordres des officiers qui étaient restés à la comédie » viennent les avertir du désordre qui règne au Théâtre. Sur le même instant, arrive à l'hôtel de ville M. le comte de Pilles qui

¹⁴⁸⁷ AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772.

¹⁴⁸⁸ GUINOT, Eugène, « Le théâtre à Marseille », *Revue de Paris*, Tome 22, Bureau de la Revue de Paris, Paris, 1835, p. 266.

¹⁴⁸⁹ Lorsque les échevins arriveront au spectacle, ordre sera donné « *de lever la toile pour la troisième fois, et, les acteurs ayant reparu, dans l'instant le tumulte et les cris recommencèrent avec encore plus de force.* » Voir AMM BB 370, f° 77, 30 novembre 1772

¹⁴⁹⁰ Voir AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772 et AMM BB 370, f° 77, 30 novembre 1772.

explique que le désordre à la comédie a été poussé à l'excès : il propose de faire appel à un détachement de soldats.

Dans le procès-verbal dressé par les échevins le 30 novembre 1772, l'on apprend :

« Et sur-le-champ, nous, Échevins susdits, requîmes par écrit M. le comte de Pilles de nous faire donner par M. de Glandèves un détachement de troupes¹⁴⁹¹ »

Puis les autorités municipales partent de l'Hôtel de ville « dans l'instant » :

« Sur ce premier avis, nous partîmes dans l'instant de l'hôtel de ville, revêtus de nos chaperons, au nombre de quatre que nous étions pour lors, pour nous rendre à la comédie. Nous trouvâmes dans la rue et dans les avenues une multitude de gens attroupés tumultueusement. Nous perçâmes la foule et parvînmes enfin à la salle de spectacle où, étant, nous donnâmes ordre à notre garde, le détachement n'étant point encore arrivé, d'arrêter les tapageurs sans distinction.

Parvenu à notre loge, les premiers de nous qui se présentèrent en avant, saluèrent l'assemblée & le parterre, mais bien loin d'en recevoir un juste retour, nous fûmes hués & le tapage continua avec la même fureur qu'auparavant.¹⁴⁹² »

Mais bientôt les soldats arrivent en renfort ainsi que l'indiquent les échevins¹⁴⁹³. Mais il semble qu'au lieu d'arranger les choses, cela ne fait que les empirer :

« Peu de temps après, le détachement étant arrivé à la porte, monsieur le comte de Pilles vint nous en donner l'avis & nous déclara qu'il le laissait à nos ordres. Sur quoi nous ordonnâmes aux capitaines de quartiers de faire défiler ce détachement dans le parterre, et avec ordre de contenir tout le monde dans le respect & d'arrêter les mutins sans distinction.

Mais à peine six à sept soldats furent entrés qu'ils se trouvèrent enveloppés et coupés ; la foule les poussa vers l'amphithéâtre, & comme ils criaient : “ Messieurs, rangez-vous, tenez-vous tranquille ! ” nous entendîmes le cliquetis de diverses épées qui se croisaient avec les fusils des soldats, & dans le même instant un coup de feu fut suivi de 2 ou 3 autres. Le désordre & le tumulte furent si grands dans ce moment que nous ne pûmes faire entendre nos voix qui criaient sans cesse :

- “ Arrêtez, soldats ! Ne tirez pas ! ”¹⁴⁹⁴ ,

¹⁴⁹¹ AMM, BB 370, Marseille 30 novembre 1772, f° 78 v°

¹⁴⁹² AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772.

¹⁴⁹³ Voir AMM, BB 370, Marseille 30 novembre 1772, f° 78 v° et AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772.

Le malheur était arrivé ; un soldat avait été blessé au front par le premier coup de feu, & sept à huit personnes du côté des bourgeois avaient été blessées. Nous apprîmes ensuite qu'il y avait eu des couteaux de poche mis à la main, des bayonnettes saisies sur des fusils, des soldats pris au collet, des épées pointées contre eux & un coup de pistolet tiré ; tout cela fut l'affaire de quelques minutes.

M. de Pilles vint nous dire dans ce moment qu'il était venu un nouveau détachement que nous n'avions pas demandé & qui fut employé par nos ordres pour s'assurer des avenues, favoriser la sortie & empêcher que personne n'entrât. Toute l'assemblée défila peu à peu & il ne survint aucun autre accident de cette soirée.

Les officiers militaires qui avaient été témoins de cette bagarre, vinrent d'eux mêmes nous offrir une escorte de 20 hommes qu'ils jugeaient un nécessaire & que nous crûmes devoir accepter par les craintes qu'on nous avait inspirées.¹⁴⁹⁵ »

Malgré le triplement de la police habituellement de garde aux spectacles le désordre n'a pu être contenu et l'appel à un détachement de militaires semble avoir précipité la tragédie. Tout s'est passé très vite et la représentation tourne au drame : des morts sont à déplorer¹⁴⁹⁶.

A la suite de la terrible représentation, le Prince de Marsan qui est à Paris et qui a été instruit de l'affaire par deux lettres des échevins de Marseille, écrit aux magistrats de la ville pour leur rappeler qu'il est toujours plus facile de prévenir un tapage que de le contenir :

*« Vous avez certainement très bien fait d'ordonner aux comédiens d'afficher Zémire et Azor, le parterre ne devant jamais décider des pièces que l'on doit jouer, & quand le tumulte s'en mêle il le faut point y céder, quoiqu'il me semble que vous avez pris toutes les précautions possibles pour éviter le désordre. Le tumulte de la veille vous avait annoncé : **permettez-moi de vous dire que je crois qu'il aurait été convenable que vous***

¹⁴⁹⁴ Dans son article consacré à la description de cet événement, Eugène Guinot donne une toute autre version. Selon lui un des échevins aurait crié d'une voix tonnante « Réduisez les tapageurs, morts ou vifs ! ». Comme il ne cite aucun document d'archive à l'appui, nous ne savons ce qui lui permet de prendre partie pour cette version. Voir GUINOT, Eugène, « Le théâtre à Marseille », *Revue de Paris*, Tome 22, Bureau de la Revue de Paris, Paris, 1835, p. 267.

¹⁴⁹⁵ AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772.

¹⁴⁹⁶ D'après les échevins, il y aurait 2 voire 3 morts (voir AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772) ; d'après la requête de la famille Remusat, il y aurait « une foule de familles » portant le deuil (voir AMM, FF 188, f° 165, 1772) et enfin d'après Guinot, il y aurait eu 15 morts et 100 blessés (mais aucun document d'archive n'est cité) voir GUINOT, « Le théâtre à Marseille », *Op. cit.*, p. 268.

*vous fussiez rendus à la comédie avant le commencement du spectacle, parce que votre présence en aurait imposé, & qu'il est plus aisé de prévenir un tumulte que de l'arrêter quand les têtes sont échauffées. Je ne doute pas, messieurs, que les informations faites par la commission du Parlement ne donnent de grands éclaircissements sur cet évènement.*¹⁴⁹⁷ »

Le moins que l'on puisse dire c'est que l'affaire n'est pas claire du tout. Pourquoi un tel tumulte tout à coup ? Quelle en est l'origine ? Les tapageurs voulaient-ils faire passer un message ? La cabale avait-elle été prévue à l'avance et soigneusement organisée ?

Au lendemain des faits, les échevins sont sommés de s'expliquer. Immédiatement après les événements du 29 novembre 1772, la procédure à suivre suite à ce type de drame est mise en route :

Ainsi dès le lendemain du drame, le 30 novembre 1772, les échevins de Marseille informent le procureur du roi de ce qui s'est passé lors de la représentation de *Zémire et Azor*.

Le procureur fait alors rendre un arrêt le même jour qui ordonne la descente d'un commissaire à Marseille « *pour venir informer sur cet accident dont le sieur Duroure, lieutenant particulier criminel de la sénéchaussée avait déjà commencé la procédure avec un éclat indécent.* »¹⁴⁹⁸

Le 1^{er} décembre, les échevins apprennent que le Parlement a ordonné la descente de M. le baron de Sanes et de M. de Joannis (commissaires) et qu'ils arriveront le lendemain à Marseille. Les magistrats de la ville font dès cet instant suspendre le spectacle.

Le 3 décembre les commissaires commencent la procédure. Dans le même temps, la famille Remusat endeuillée (le jeune Remusat était mort des suites de ses blessures reçues pendant le tragique incident), adresse une requête au Parlement à la fin de « *se rendre partie civile* »¹⁴⁹⁹

Par une lettre du prince de Marsan en date du 23 février 1773, l'on apprend que le Parlement rendra, dans cette triste affaire, un jugement en faveur des échevins de Marseille : il sera confirmé que ceux-ci ont agi conformément à la loi et aux ordonnances de police du 17 mai 1752 et du 20 mars 1753. Mais malgré l'instruction et

¹⁴⁹⁷ AMM, FF 213, Paris 12 décembre 1772.

¹⁴⁹⁸ AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772.

¹⁴⁹⁹ AMM, FF 188, f^o 165.

la décision de la Cour, l'on ne parviendra pas à connaître précisément qui sont les coupables. D'ailleurs le prince de Marsan déplore dans sa lettre que « *le Parlement n'ait pu décréter que des inconnus*¹⁵⁰⁰ ».

Il faut dire que chacun y va de sa version : les échevins tentent de justifier les décisions prises pour ramener l'ordre, tandis qu'une partie des marseillais se plaint de la manière désastreuse dont se sont comportés la force publique et les autorités municipales.

Parmi les personnes qui font de lourds reproches aux magistrats on peut citer la famille Remusat¹⁵⁰¹ qui a perdu un membre de sa famille, François-David-Justinien Remuzat, jeune homme de 22 ans.

Les proches de la victime, adressent une requête au Parlement afin de « *se rendre partie civile* ». Il faut dire qu'il s'agit de personnes reconnues ayant certaine position sociale dans la ville : le père de la victime, notamment, a été premier échevin de la ville. Dans la requête les « suppliants » démontrent leur intérêt pour agir et indiquent que le frère de la victime a été témoin de « l'assassinat » du jeune Remuzat. Ainsi, la Dame Anne Timon, veuve du sieur Justinien Remusat décédé, premier échevin de la ville de Marseille, le sieur Jean-Baptiste Gabriel et Hyacinthe Remusat ses fils ; et la Dame Élisabeth Remusat sa fille, épouse du sieur Carraire, tous de la ville de Marseille « *Remontrent qu'une famille entière plongée dans le deuil par le plus lâche assassinat, vient avec confiance réclamer de la justice de la cour la punition que les lois infligent contre ceux qui en sont les auteurs.*

Dimanche dernier, 29 du mois de novembre, il y eut un concours des plus considérables à la salle des spectacles pour y voir jouer une pièce intitulée Zémire et Azor, affichée par ordre de Messieurs les échevins. Le sieur François-David-Justinien Remuzat, fils et frère des suppliants, eu le malheur de se trouver dans le parterre du nombre des spectateurs. (...)

Trente gardes de police répandirent dans la foule pour en imposer ; mais la presse était tellement grande que, par des secousses multipliées, tous les gardes furent bientôt poussés hors du parterre, sans que néanmoins il se passât aucune sorte de violence ; et les voix se réunissaient toujours pour demander qu'on jouât Varvick et non Zémire et Azor.

¹⁵⁰⁰ AMM, FF 213, Paris 23 février 1772

¹⁵⁰¹ Dans les documents d'archives on voit aussi le nom orthographié « Remuzat ».

Les échevins, avertis de ce qui se passait, se rendirent au spectacle, mais leur présence n'apaisa pas le tumulte.

*C'est dans cet état de bourdonnement et d'agitation, qu'un détachement des troupes de la garnison de la citadelle, à la tête de laquelle était une compagnie de grenadiers, se présenta aux avenues du parterre pour y percer, la bayonnette au bout du fusil (...)
Ces militaires étaient sans doute bien éloignés de s'abreuver du sang d'un millier d'habitants qui n'avaient pas la faculté d'user de leurs bras dans la presse où ils se trouvaient.*

Mais, à la honte de l'humanité, une voix qui semble être celle de l'autorité, leur ordonna de percer à tort & à travers, de saisir mort ou vif les crieurs, & même de faire feu.

*Au détestable signal, tous ces malheureux spectateurs du parterre furent culbutés les uns sur les autres, et les premiers qui se trouvèrent à portée des assaillants, furent renversés les uns à coup de crosse de fusil, d'autres à coups de bayonnette. (...)
Les cris des blessés & des mourants ne fut qu'un spectacle d'horreur, d'indignation et de frémissement universels.*

Parmi le nombre de ces victimes, les suppliant ont eu la douleur d'avoir le sieur François-David-Justinien Remuzat, leur fils et frère ; il fut blessé d'un coup de bayonnette à travers du corps, & comme si ce n'était pas assez, la même arme lui porta un coup de feu qui le perça d'une balle. Il tomba en cet état entre les bras de son frère, l'un des suppliants. Il a rendu l'âme dans la nuit du 30 novembre au 1^{er} décembre, c'est-à-dire 24 heures après.

Tel est le tableau affligeant qui flétrira à jamais les auteurs de ce massacre ; mais quelques motifs qui aient pu les porter à jouer ainsi la vie de leurs concitoyens, il n'en est aucun qui les justifie aux yeux des lois. Les cendres du fils & frère des suppliants demande vengeance sur un tel genre de mort aussi cruel. Leur qualité d'héritier leur en fait un devoir indispensable à tous ; et les cris d'indignation de cent mille citoyens, ainsi qu'une foule de familles déjà dans le deuil ou à la veille d'y être plongées, sont sans contredit tout autant de considérations qui méritent toute la vigilance & la sollicitude de la cour, pour la recherche des coupables & la punition, ainsi qu'elle y a déjà pourvu en ordonnant tout ce que dessus, circonstance & dépendance, l'information par le ministère public.

Mais comme il est de l'intérêt & du devoir des suppliants de se rendre parti à l'effet d'obtenir leurs dommages-intérêts contre ceux qui en seront convaincus, les suppliants ont recours à la justice de la cour ;

Afin qu'il plaise à la cour de concéder un acte aux suppliants de ce qu'ils déclarent se rendre partie civile jointe à la plainte de M. le procureur général ; et ce faisant, ordonner que sur le contenu de la présente requête, ses circonstances et dépendances, sera informé à la requête et poursuite des suppliants, par le seigneur commissaire qui a accédé à la ville de Marseille pour ladite information, prise conjointement avec celle déjà ordonnée à la réquisition du Ministère public (...) ¹⁵⁰²».

Mais peut-on faire entièrement confiance aux informations contenues dans la requête ? Y-a-t-il eu autant de morts que cela est prétendu ? Et le jeune Remuzat est-il une victime innocente ?

A la suite de la requête est jointe une lettre provenant de Paris, datée 15 décembre 1772, et qui émane « *d'une personne de considération* ». L'on y apprend que la nouvelle de la tragique représentation de *Zémire et Azor* est remontée jusque dans la Capitale mais que les informations sur l'affaire sont contradictoires.

Par ailleurs, l'auteur de la lettre explique qu'aucune mesure ne sera prise à l'égard des magistrats et consuls : d'après lui le but de la manœuvre consiste à ne pas saper l'autorité des échevins. Si l'on avait accueilli les plaintes du peuple et si on lui avait donné raison concernant la manière déplorable dont l'affaire avait été conduite, c'est tout le pouvoir local qui aurait été remis en cause. Le climat politique était déjà bien assez tendu et les institutions suffisamment mal en point pour ne pas en rajouter.

L'auteur de la lettre expose ainsi la situation :

« Je suis infiniment sensible à la complaisance que vous avez eue de me faire le détail de la terrible catastrophe arrivée dans votre salle de Spectacle. (...)

La Gazette de Paris publiée hier, marque que toutes les nouvelles venant de Marseille à cet égard, se contredisent, de sorte que l'on ne sait à quoi s'en tenir. Votre lettre a bien éclairci le fond de cette affaire. On prévoit en conséquence à Paris qu'il n'en sera rien, attendu que par politique on ne dira rien aux magistrats ni aux consuls, afin de ne pas autoriser le peuple à leur manquer, ni à leurs successeurs, et pour retenir les spectateurs indiscrets et turbulents qui ne doivent, non plus qu'à Paris, former des

¹⁵⁰² AMM, FF 188, f° 165, 1772.

cabales ni faire la loi aux comédiens, mais seulement les laisser là, eux et leurs pièces, quand ils plaisent point.

*Vous m'avouerez ainsi qu'il est bien fâcheux pour un honnête homme qui va aux spectacles pour y passer trois heures de temps pour s'amuser, de se trouver au milieu d'un tas d'étourdis qui le plus souvent ne savent ce qu'ils veulent.*¹⁵⁰³ »

Pour se défendre des accusations qui étaient portées contre eux, les échevins de la ville de Marseille ont « instruit » l'affaire de leur côté. Et c'est une toute autre version qu'ils nous livrent.

Pour ce qui est du cas Remuzat, ils affirment dans une lettre adressée à Montyon le 21 décembre 1772 :

*« il fut cependant public que le jeune Remuzat, dangereusement blessé, était un des principaux chefs de la cabale, & le verbal qui nous fut remis ce même jour par nos officiers de ville nous apprit que le même jeune homme, à la tête d'une troupe de mutins, avait insulté, avant l'accident, un de nos brigadiers en le menaçant dans le parterre de lui couper le nez & les oreilles et en mettant la main sur un couteau de chasse qu'il avait à son côté ; que sur ce que le brigadier, qui le connaissaient bien, vous lui représenter, en l'appelant par son nom, qu'une pareille action ne convenait point à un jeune homme bien né, ce jeune homme se couvrit de ses camarades en se cachant dans la foule & qu'un autre lui succéda dans la même instant en disant à ses camarades : "coupons le visage de ce drole-cy".*¹⁵⁰⁴ »

En effet, le procès-verbal du 30 novembre 1772, dressé par les officiers de ville qui étaient de garde au spectacle lors du tapage arrivé à la comédie le 29 novembre 1772, confirment les dires des échevins. Martel, l'un des brigadiers affirme qu'un jeune homme, qu'il reconnaît comme étant Remuzat, l'aurait insulté en lui disant : *« Il faut lui couper le nez et les oreilles !*¹⁵⁰⁵ »

Il est en outre rapporté, toujours dans ce même PV, que *« le dit le jeune homme aurait mis la main sur un couteau de chasse qu'il avait à son côté, disant à ses compagnons :*

- *“Allons ! Il faut lui couper le visage !”*

Et comme le dit brigadier, qui l'avait très bien reconnu, l'eut nommé par son nom lui disant :

¹⁵⁰³ AMM, FF 188, f° 165 et s.

¹⁵⁰⁴ AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772.

¹⁵⁰⁵ AMM, BB 370, f° 77, Marseille 30 novembre 1772.

- ‘Monsieur Remuzat voilà qui est très mal pour un homme bien né !’

Le dit Remuzat se voyant découvert aurait passé sur le champ derrière ses camarades é se serait caché dans la foule. ¹⁵⁰⁶»

Par ailleurs il semble que le désordre qui s’est produit à la Comédie le 29 novembre avait été préparé, organisé, planifié dès la veille. Pire, la vie même des échevins était menacée et les mutins étaient armés :

« Ce n’était pas ici des têtes échauffées par le moment présent ni enhardies par l’occasion ; c’était un complot projeté dès la veille dans un Caffé, formé dès le matin du dimanche dans un Jeu de Paume, accru et augmenté dans la matinée par les courses des chefs, & cimenté dans un cabaret autour d’une table où se trouvaient à dîner et 20 des séditieux.

Voilà ce que nous n’avons appris qu’après l’événement ; ce que plus de 200 personnes savent positivement, et ce qui peut être sera à jamais ignoré de la justice, car tel est le génie du peuple : il blâme les tapageurs, il déteste les tapages, mais le crime est-il commis, tous s’empressent de le couvrir & l’autorité n’est point vengée.

Il y a plus, et voici encore des faits à peine croyables mais qui peut-être ne sont que trop vrais. Il nous est revenu que cette troupe de mutins avait déterminé trois partis dans le cas où Zémire et Azor serait représenté malgré cabale : les uns voulaient nous enlever de notre loge & nous précipiter dans le parterre ; les autres trouvaient plus court de faire feu sur nous ; un troisième projet était de mettre le feu à la salle. Nous n’oserions vous assurer de pareilles noirceurs, mais elles peuvent être vraies sans qu’elles soient prouvées en justice.

Enfin nous n’avons pas d’intérêt à grossir les objets, mais des pistolets tirés dans un parterre, des épées & des couteaux pointés contre des soldats en faction, annoncent visiblement combien la main-forte était nécessaire pour faire respecter l’autorité qui, sans ce secours, eut été indignement méprisée. Inconvénient bien plus dangereux pour la société que l’événement n’a été funeste.

Nous parlons, Monseigneur, en magistrats politiques, chargés par nos citoyens & sous l’autorité du Roy d’exercer la police ; mais il n’en coûte pas moins des larmes et des

¹⁵⁰⁶ AMM, BB 370, f° 77, Marseille 30 novembre 1772.

regrets à nos cœurs paternels, & le souvenir de cette horrible scène sera toujours présent à nos esprits consternés. ¹⁵⁰⁷ »

Non seulement le tapage aurait été organisé bien à l'avance, non seulement les mutins auraient été armés, mais en plus le nombre de morts et de blessés aurait été extrêmement exagéré. Si la famille Remuzat, dans sa requête¹⁵⁰⁸ adressée au Parlement, prétend « qu'une foule de familles » est « déjà dans le deuil ou à la veille d'y être plongées » que « les cris d'indignation de cent mille citoyens » se font entendre ; D'après les dires des échevins, il y a en réalité deux morts à déplorer. Quant aux autres personnes qui ont été blessées, elles se portent déjà mieux :

« Le nombre des blessés ne fut pas d'abord connu, mais nos eûmes la douleur d'apprendre, le mardi (1^{er} décembre) que le sieur Remuzat était mort dans la nuit de ses blessures ; qu'un Hollandais et un Ponentais étaient dangereusement blessés & que les autres n'avaient reçu que des blessures légères. (...)

Nous apprimes le 4 (décembre) la mort de l'Hollandais qui était un navigant qui s'était trouvé dans le parterre lors de la bagarre. Mais dès le même jour il nous fut assuré que le soldat & les autres blessés n'avaient rien de dangereux. (...)

Les blessés se trouvent actuellement (21 décembre) rétablis. ¹⁵⁰⁹ »

La deuxième victime de la tragique représentation de *Zémire et Azor* est un Hollandais : ce capitaine de navire, sorti du lazaret le matin du 29 novembre, s'était rendu au théâtre afin de jouir d'un divertissement entièrement nouveau pour lui. Ce brave homme n'était jamais allé au spectacle, mais on lui en avait dit des merveilles. Quand il entendit les cris des spectateurs, et quand il vit les troupes entrer dans le parterre, il s'imagina que c'était la comédie, et il se mit à regarder de tous ses yeux et à écouter de tous ses oreilles. Les coups de feu ne l'effrayèrent pas le moins du monde, et son illusion ne cessa que lorsqu'il reçut une balle dans le ventre. Il mourut le lendemain.

Si l'on en croit, donc, la version des échevins, il n'y a pas « une foule de familles » en deuil mais deux victimes à déplorer dont l'une est soupçonnée d'avoir organisé le

¹⁵⁰⁷ AMM, BB 370, f° 77, Marseille 30 novembre 1772.

¹⁵⁰⁸ AMM, FF 188, f° 165.

¹⁵⁰⁹ AMM, BB 370, f° 77, Marseille 30 novembre 1772.

tapage. L'autre est un pauvre étranger qui venait goûter pour la première fois aux représentations données au Théâtre de Marseille.

Cinq jours après le drame les spectacles sont redevenus calmes. Les échevins font alors rouvrir le Théâtre :

« Le 5^{ème} jour de samedi, après avoir conféré avec MM. les commissaires nous crûmes devoir ordonner l'ouverture du théâtre, amusement nécessaire dans une ville aussi peuplée que celle-ci. Nous n'y envoyâmes que la garde ordinaire, & deux de nous assistèrent à cette première représentation. Ils furent extrêmement applaudis, soit en entrant, soit en sortant de leur loge, & tout s'y passa avec tranquillité et décence. Le lendemain dimanche nous y fûmes encore au nombre de trois ; nous y fûmes également applaudi & la même tranquillité régna.

Trois de nous y assistèrent encore le mardi huit (décembre). Et nous y avons paru par intervalle. Jusqu'à ce jour il y a toujours eu même tranquillité & même décence.¹⁵¹⁰ »

Les échevins prennent donc un soin énorme à faire un rapport très détaillé des événements tels qu'ils se sont déroulés d'après ce dont ils ont été témoins et d'après le procès-verbal rédigé par les officiers de ville de garde au spectacle ce jour là. S'ils y mettent tant de soins c'est que des bruits fâcheux se sont répandus jusqu'à Paris.

Les magistrats de la ville de Marseille veillent alors à communiquer régulièrement par lettres¹⁵¹¹, aux personnalités les plus importantes de la capitale, toutes les informations qu'ils ont scrupuleusement consignées. Dans leur lettre du 21 décembre adressée à Montyon les magistrats de la ville s'expliquent de manière minutieuse sur chaque point qui peut leur être reproché :

«Le lendemain de 30 chacun raconta l'action suivant ses vues ou sa prévention, et de là sont venus les divers bruits populaires qui se sont répandus dans la capitale.

Notre premier soin fut de vous rendre compte, monseigneur, par le courrier du même jour de ce fâcheux événement, & nous eûmes l'honneur d'en informer par le même courrier M. le duc de La Vrillière, M. le prince de Marsan, M. le marquis de Brancas, M. de Rochechouart & M. le marquis de Pilles(...)

¹⁵¹⁰ AMM, BB 370, f° 77, Marseille 30 novembre 1772.

¹⁵¹¹¹⁵¹¹ Il y a une lettre datée des 2 et 14 décembre voir AMM FF 213, Paris 22 décembre 1772 ; et encore des lettres datées des 30 novembre, 2, 4 et 7 décembre au Duc de la Vrillière, voir AMM FF 216, Versailles 15 décembre 1772.

Mais dans ces premiers instants nous ne pouvions vous faire qu'un récit imparfait, soit parce que nous n'étions pas encore bien instruits des circonstances, soit parce que nous ne voulions aventurer aucun fait. (...)

Depuis lors on a beaucoup raisonné dans la ville sur cet événement & nous avons essayé le sort ordinaire des personnes en place. Les uns ont blâmé la sortie des troupes, quoiqu'elle eût été inspirée par le ministre à nos prédécesseurs en 1766¹⁵¹², à la suite d'une occasion moins vive et moins dangereuse, les autres l'on jugée indispensable dans les circonstances actuelles, il y eut certainement des censeurs quelque parti que nous eussions pris. Mais nous avons eu la juste consolation d'apprendre de toutes parts que la plus saine partie de nos concitoyens a applaudi à nos démarches¹⁵¹³»

Partout il se disait que les autorités municipales avaient laissé massacrer les citoyens présents au spectacle. D'ailleurs, aujourd'hui encore, dans les ouvrages rapportant ces faits c'est cette version qui est retenue. Il était donc indispensable que les échevins donnent leur version des faits dans les moindres détails et qu'ils justifient chacune des décisions qu'ils avaient prises en leur donnant une base légale (en l'occurrence ils se sont appuyés sur les ordonnances de police de 1752¹⁵¹⁴ et 1753). Cette mise au point semblait plus que nécessaire pour éviter que l'affaire ne prenne une ampleur nationale. Ainsi, le 22 décembre, le marquis de Brancas écrit aux échevins de Marseille au sujet de l'affaire :

« J'ai été d'autant plus flatté d'apprendre par vous les détails de la catastrophe du 29 du mois dernier, qu'elle se racontait déjà diversement dans Paris avec des circonstances ne vous étaient pas favorables & que votre lettre du 2 décembre a éclairci d'une manière plus satisfaisante. J'ai vu aussi, par celle du 9 du même mois qu'il n'y avait plus de suites fâcheuses à craindre pour les blessés par le bon état où ils se trouvent.

J'espère donc que le rapport des commissaires Parlement achèvera de démontrer combien il était difficile de prévoir et d'empêcher les malheurs qui sont arrivés. Je n'ai

¹⁵¹² Voir dans le même chapitre, la section I, le développement C.

¹⁵¹³ AMM, BB 370, f° 77, Marseille 30 novembre 1772

¹⁵¹⁴ Ainsi ils ont justifié leur décision de maintenir *Zémire et Azor* malgré les protestations du public en se basant sur l'article 14 du règlement de 1752 d'après lequel il n'appartient pas au public de décider du choix des pièces mais que c'est une compétence qui relève de la police : « *Comme il n'est rien de plus contraires aux règles & au bon déroulement que de laisser au parterre le choix des pièces & qu'il n'appartient qu'à la police d'en décider* » Voir AMM, FF 213, Marseille 21 décembre 1772.

rien négligé messieurs de tout ce qui pouvait servir à votre justification & je n'oublierai rien de ce qui peut vous être favorable.¹⁵¹⁵ »

Dans une lettre datée du 24 décembre 1772, Montyon exprime, lui aussi, sa satisfaction de savoir « *que les particuliers blessés dans ce malheureux événement sont guéris.*¹⁵¹⁶ »

Qui a raison dans cette affaire ? Difficile de le dire... Il n'est pas même sûr que le Parlement, à travers le rapport des commissaires nommés, ait réussi à faire toute la lumière à l'époque.

Ce que nous souhaitons surtout montrer ici, c'est comment la désapprobation du peuple marseillais vis-à-vis des réformes politiques pouvait conduire à une situation tragique lors de représentations au Théâtre.

Nous tenions également, en nous basant sur les documents d'archives, à exposer les deux versions de l'affaire, car bien souvent dans les quelques ouvrages qui traitent de ce tragique épisode, seule l'incompréhensible et inexcusable attitude des autorités locales est mise en avant.

Finalement, le Parlement tranche en faveur des autorités municipales (est-ce surprenant ?). Cette décision qui avait pour objet de ramener le calme dans la cité phocéenne semble avoir eu les effets escomptés.

Ainsi, le 23 février 1773, le prince de Marsan écrit aux échevins de Marseille à propos de l'arrêt rendu concernant l'affaire de la comédie :

« J'ai reçu la lettre que vous avez pris la peine de m'écrire, où vous m'instruisez du jugement que le Parlement d'Aix vient de rendre d'après les informations qui avaient été faites sur l'affaire de la comédie. Quoique le Parlement n'ait pu décréter que des inconnus je suis persuadé que le jugement en imposera pour l'avenir. En même temps qu'il soutient l'autorité, il servira à la faire respecter. (...) »

Je pense aussi que vous devriez faire jouer Zémire et Azor qui a été la cause du tumulte arrivé le 29 novembre. Il faudrait dire aux directrices de l'annoncer comme d'elles-mêmes. Vous auriez la bonté messieurs, d'être présents au spectacle le jour de cette annonce et, suivant la manière dont elle serait reçue du public, vous prendriez les précautions que votre sagesse vous suggérerait pour le jour de la représentation, où vous ne manqueriez d'avoir l'intention d'arriver avant le commencement du spectacle.

¹⁵¹⁵ AMM, FF 213, Paris 22 décembre 1772.

¹⁵¹⁶ AMM, FF 213, Paris le 24 décembre 1772.

*Car je vous avoue que de ne point laisser jouer cette pièce c'est montrer au public une crainte et une faiblesse qui ne convient point à un corps municipal comme le vôtre.*¹⁵¹⁷»

Les échevins de Marseille suivent à la lettre les instructions du prince de Marsan : Zémire et Azor est à nouveau représentée et dans le plus grand calme comme le confirme la lettre du premier président de la Cour d'Aix, d'Albertas, en date du 18 mars 1773. Finalement, celui par lequel le malheur était arrivé parce qu'il avait été en quelque sorte « imposé » dans ses nouvelles fonction de premier président au peuple marseillais, exprime aux échevins toute sa satisfaction de voir qu'il règne une parfaite tranquillité aux spectacles :

*«J'ai appris avec plaisir, messieurs, ce qui s'est passé au sujet de la représentation de Zémire et Azor ; l'ordre qui y a régné, & que l'on doit à votre vigilance, me confirme de plus en plus que l'arrêt que nous avons rendu était nécessaire & très conforme aux règles de la justice.*¹⁵¹⁸ »

Zémire et Azor est une œuvre fort appréciée qui continuera à être jouée pendant toute la période révolutionnaire sans que cela ne cause aucun désordre¹⁵¹⁹. C'était donc bien le contexte politique et la réforme Maupéou qui avaient eu leur écho au Théâtre de Marseille et non la pièce qui était mise en cause.

A Marseille, au XVIIIe siècle, le Théâtre est le lieu où s'échangent les idées, où se cristallisent les oppositions et où se révèlent les conflits politiques.

Au XIXe siècle, les habitudes du public semblent ne pas avoir changé : en 1835, Eugène Guinot nous laisse le témoignage suivant :

*« **Le théâtre est encore aujourd'hui à Marseille ce qu'il était au XVIIIe siècle. C'est toujours, pour la saine partie du public, un cercle politique et une succursale de la Bourse. Marseille a bien eu jusqu'à sept ou huit journaux à la fois, mais le théâtre a toujours été sa meilleure gazette. On y parle plus d'Aix, ville morte, ni de ses marquis fossiles, ni du chancelier Maupéou ; mais on s'y entretient des chambres, des affaires du pays et des anecdotes de la ville. Au plus beau moment de la comédie ou de l'opéra,***

¹⁵¹⁷ AMM, FF 213, Paris 23 février 1773.

¹⁵¹⁸ AMM, FF 213, Aix 18 mars 1773

¹⁵¹⁹ Voir le *Journal de Provence* qui devient par la suite le *Journal de Marseille* (en 1792) aux dates suivantes : 4 juillet 1789 ; 13 décembre 1790 (feuille du 11 décembre 1790) ; 28 janvier 1793 (feuille du samedi 26 janvier 1793) ; 22 avril 1793 (feuille du samedi 20 avril 1793).

*dans les loges et dans les corridors, les négociants spéculent sur le cours des huiles et des savons, les courtiers vendent des sucres et des indigos, et les assureurs prennent des risques. **Quand les opinions et les partis s'irritent, ce qui n'est pas absolument rare à Marseille, le théâtre reçoit le contrecoup de ces émotions.** Pendant et depuis la révolution, il a entendu bien des cris animés, il a retenti de bien des querelles, mais au milieu des plus vifs emportements de la passion politique, dans les circonstances les plus menaçantes, il n'a rien vu, fort heureusement, qui ressemble à la fatale soirée de Zémire et Azor.¹⁵²⁰ »*

B. LE PUBLIC ET LES INCIDENTS POLITIQUES AU THÉÂTRE PENDANT LA PERIODE REVOLUTIONNAIRE

Si le théâtre de Marseille était déjà, sous l'Ancien Régime, un lieu où l'on parlait politique, les événements de la Révolution vont, à leur tour, alimenter les débats et même provoquer des incidents. Et bien souvent le public sera divisé en deux camps opposés : les royalistes situés dans les loges s'opposeront aux partisans de la Révolution situés au parterre. Les luttes politiques du moment vont avoir leur écho dans les salles de spectacles marseillaises : les combats d'idées vont même se jouer en grandeur nature lors des représentations. Le débat politique se théâtralise tandis que les spectacles se politisent¹⁵²¹ ...

Depuis 1790 il y a deux scènes à Marseille et le choix de la part du public de fréquenter plutôt l'une ou l'autre des salles n'est pas anodin : le Grand-Théâtre est clairement classé « royaliste » tandis que le Théâtre des Variétés s'illustre par son patriotisme.

Durant toute la période révolutionnaire il y aura des manifestations aux deux Théâtres de Marseille. Les années 1791 à 1793 sont particulièrement riches en incidents politiques durant les représentations, tandis que pendant les années de Terreur (1793-

¹⁵²⁰ GUINOT, Eugène, « Le théâtre à Marseille », *Revue de Paris*, Tome 22, Bureau de la Revue de Paris, Paris, 1835, p. 269.

¹⁵²¹ Nous n'évoquons pas ici les troubles causés en 1791 par les Officiers Suisses et qui se rattache au tumulte occasionné par la demande d'engagement du sieur Blache (voir *supra*). Pour plus de détails sur cette affaire l'on peut se reporter utilement aux documents d'archives suivants : AMM, 1D9, 17 octobre 1791, f° 205 et s. ; f° 211. On peut aussi consulter FABRE, *Les rues de Marseille, Op. cit.*, t. III.

1794) les spectacles semblent relativement calmes. Bien sûr il n'y a pas d'éclats parce que les Théâtres sont surveillés de très près, que les pièces patriotiques sont « imposées » et que la guillotine est installée non loin au cas où les mécontents oseraient contester les ordres des représentants en mission. Mais cela n'est qu'une apparence : en réalité la population de Marseille est en résistance. Ainsi, certaines pièces, clairement anti-montagnardes arriveront à être jouées malgré tout et lorsque les spectacles seront tenus en bride par les représentants en mission, les spectateurs décideront de manifester leur opposition en désertant les salles ou à l'inverse, ils créeront encore plus de tumultes lors des spectacles et notamment lors des représentations gratuites chaque décadi.

Après la chute de Robespierre, il n'y aura plus guère d'incidents politiques dans la salle des deux Théâtres marseillais. Bien mieux, les pièces d'Ancien Régime remonteront sur scène dès 1795 !

Dans les premières années de la période révolutionnaire (1791-1793) les incidents politiques sont fréquents lors des spectacles. Il faut dire que la vie du pays est riche en événements politiques : vote de la constitution et changement de régime politique (monarchie constitutionnelle) en 1791 ; chute de la royauté et proclamation de la 1^{ère} République en 1792 ; renversement des girondins et prise du pouvoir par les montagnards en 1793 etc.

Chacun de ces événements qui changent profondément le paysage institutionnel et politique français ont un écho dans les salles de spectacles marseillaises : la moindre allusion, le moindre symbole sont interprétés dans un sens ou dans l'autre.

Généralement deux camps s'affrontent : les « royalistes » contre les « révolutionnaires » ou encore les « feuillants » contre les « républicains » en 1791-1792, puis ce sont les « modérés » contre les « ultras » en 1793-1794.

Bien évidemment, ces partis opposés sont répartis géographiquement dans la salle d'une manière bien précise : l'on retrouve alors l'opposition des loges contre le parterre. Elle existait déjà sous l'Ancien Régime mais elle résultait surtout d'une distinction sociale. A présent s'ajoute à cela l'opposition politique.

A Marseille¹⁵²², l'année 1791 est très riche en incidents politiques aux spectacles. Dans la feuille du jeudi 20 octobre 1791, Beugeard, le rédacteur du *Journal de Provence*, écrit ;

« Depuis quelque temps des scènes toujours plus orageuses ont lieu au Grand Théâtre. Cela commença lors du Ballet du Déserteur. Le roi venait d'accepter la constitution, on cria : “Vive le Roi ! On cria Vive la Nation !” C'est deux cris qui, depuis l'acceptation du roi, devaient être synonymes & dans tous les cœurs, ne furent pas dans toutes les bouches. Ils produisirent une division¹⁵²³ »

Les procès-verbaux dressés par les officiers de garde au spectacle le jour de la représentation du Ballet du Déserteur nous apportent d'intéressants renseignements à propos de cet incident :

Le 14 mars 1791, vers les 9 heures du soir, le capitaine de quartier, André Fabre, se trouvant de garde au Grand théâtre où l'on donnait le Ballet du Déserteur, entend tout à coup un grand bruit suivi de rumeurs dans le parterre. Il fait immédiatement venir auprès de lui les gardes de police qui étaient placés dans le parterre « pour déposer ce qu'ils avaient vu et entendu ». Les gardes rapportent « qu'ils avaient vu un homme inconnu, en habit d'uniforme national à qui on avait crié du parterre : - “A bas l'uniforme !”, descendre des premières loges dans le parterre, saisir un jeune homme au collet pour le maltraiter, mais les bourgeois qui s'y trouvaient l'en avaient empêché & fait sortir de l'endroit.

Les dits gardes déposent de plus qu'ils ont entendu des voix inconnues qui ont crié, vers la fin du ballet :

- “Le Roi ! Le Roi !”

D'autres :

- “Il n'y a plus de roi, c'est la Nation ! Paix ! À bas !

& quelques coups de sifflet ; ce qui a duré 4 à 5 minutes.¹⁵²⁴ »

¹⁵²² Pour les incidents qui se produisent à Paris pendant la Révolution, nous renvoyons à l'excellent ouvrage de HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, 444 p. Nous préférons ici étudier le très intéressant cas de Marseille à partir des documents d'archives : en effet, dès les débuts de la Révolution, la citée phocéenne est la première à soutenir la cause révolutionnaire mais lorsque les montagnards prennent le pouvoir en 1793, elle se déclare en insurrection.

¹⁵²³ *Journal de Provence*, feuille du jeudi 20 octobre 1791.

¹⁵²⁴ AMM, I¹ 550, Marseille 15 mars 1791.

Un certain Antoine Jullien Floret est interpellé le 16 mars : il paraît devant le Maire et les officiers municipaux. Il lui est fait lecture du PV ci-dessus reproduit, et Floret fils reconnaît être l'auteur des faits reprochés mais lorsqu'on lui signifie que certains témoins disent l'avoir entendu crier « Vive le Roi ! », il nie catégoriquement.

Il donne la version suivante de l'incident :

« Qu'il était en effet au spectacle le 14 mars, qu'il n'est jamais sorti de la galerie pendant le spectacle, que lorsque plusieurs voix ont crié : "Vive le Roi !", il a seulement applaudi. Qu'alors le sieur Pierre, qui se trouvait au parterre, cria : "A bas l'uniforme !" ; que ce cri fut répété par la même personne après plusieurs reprises, & que se voyant ainsi injurié il était descendu au parterre pour saisir au collet celui qui avait crié "A bas l'uniforme !" & le faire sortir avec lui. Ce qu'il aurait effectué si plusieurs personnes n'avaient entouré le dit Pierre & ne l'avaient fait évader. Après quoi lui, Floret, retourna tranquillement à sa place où il resta jusqu'à la fin du spectacle. ¹⁵²⁵ »

Mais plusieurs témoins continuent d'affirmer que Floret a bien crié « Vive le Roi ! » Ce dernier est alors condamné à 500 livres d'amende pour avoir troublé le spectacle. La sentence rendue par le maire et officiers de police est particulièrement intéressante car elle prend le ton d'une leçon de politique :

« Considérant que les cris de "Vive le Roi" ne doivent pas être prononcés avec des signes menaçants envers le peuple qui sait bien mieux l'aimer & reconnaître ses vertus civiques que ces prétendus amis de la Royauté, blasphémateurs audacieux du nom du Roi, qu'ils font servir de signal de ralliement aux ennemis de la Constitution ; que ces cris de "Vive le Roi !" ne doivent jamais sortir que de la bouche des bons citoyens, & non de celle des ennemis de la liberté dont Louis XVI s'est déclaré le Régénérateur & le soutien ; et qu'il est du devoir de la municipalité de contenir des perturbateurs d'autant plus dangereux qu'en se disant les amis du Roi ils ne cherchent qu'à s'opposer à sa volonté, à affaiblir l'amour des peuples pour sa personne sacrée & à fomenter ainsi l'anarchie où la guerre civile ;

Considérant que le Roi, dans sa proclamation du 25 mai 1790 va consigner ces paroles remarquables : "Serait-il donc possible que les ennemis publics cherchassent encore à troubler les travaux importants dont l'Assemblée Nationale est occupée de concert avec

¹⁵²⁵ AMM, I¹ 550, Marseille 16 mars 1791.

Nous, pour assurer les droits du peuple & préparer son bonheur, que l'on essayat d'émouvoir les esprits soit par des vaines terreurs soit en entreprenant d'inspirer sur nos intentions des doutes aussi mal fondés qu'injurieux. Une opposition aussi coupable nous affligerait sensiblement, en même temps qu'elle exciterait notre aversion. L'objet continuel de nos soins est de prévenir et de réprimer tout ce qui en porterait le caractère ; nous avons même jugé digne de notre sollicitude paternelle d'interdire jusqu'aux signes qui seraient propres à manifester des divisions & des partis.''

Que les intentions de ce roi bienfaisant sont trop conformes à ce que prescrivent les lois & l'intérêt social pour ne pas servir de base aux déterminations de la justice ; & qu'enfin il est trop bien constaté que le sieur Floret a troublé la tranquillité du spectacle soit par des applaudissements & des cris affectés soit en se portant au parterre à l'effet d'y saisir au collet un des spectateurs, ce qui pouvait occasionner une rixe meurtrière, pour que ce délit contre les lois ne soit pas réprimé par elles ;

NOUS ; Maire & Officiers municipaux de la ville de Marseille, condamnons Antoine Jullien Floret à une amende de 500 livres applicable en conformité de ce qu'il est prescrit par les décrets de l'assemblée nationale, la dite amende payable sans déport, & pour laquelle le dit Floret gardera prison jusqu'à l'effectif paiement, lui faisant défense de récidiver sous plus grande peine.

Ordonnons en outre que notre présente sentence sera exécutée nonobstant appel & sans y préjudicier, **& qu'elle sera imprimée & affichée au nombre de 100 exemplaires partout où besoin sera & notamment à l'extérieur et dans l'intérieur des salles de spectacles de cette ville.** Fait à Marseille en jugement dans la salle de la maison commune le 17 mars 1791.¹⁵²⁶ »

La publicité de la sentence vise à dissuader d'éventuels contrevenants qui seraient tentés, à leur tour, de transformer la salle de spectacles, en tribune où l'on débat de politique.

Pourtant malgré le montant élevé de l'amende et le séjour en prison de Floret, cela ne semble pas avoir grand effet sur les agitateurs politiques qui sont aux spectacles.

¹⁵²⁶ AMM, I¹ 550, Marseille 16 mars 1791.

En effet, dès le 2 octobre un nouvel incident se produit, et celui-ci est encore plus sérieux puisqu'il s'agit, en quelque sorte, de « menaces de mort » !

Une fois de plus c'est à nouveau un évènement politique qui va être à l'origine du désordre.

En effet, le dimanche 2 octobre 1791, « *la Constitution a été solennellement proclamée à Marseille (...) par le conseil municipal dans la ville & par les curés ou vicaires dans le territoire.*

Le corps municipal a fait sa proclamation sur la Place de la Bourse, au Cours, & sur la Place du Palais de Justice.

Chaque proclamation a été annoncée par une salle de boîtes. Elle s'est rendue ensuite à l'église des Accoules où le Te Deum a été chanté. Puis le cortège s'est rendu, à la lueur des torches, à la Place Saint-Louis, où on a allumé un feu de joie.

Pendant le Te Deum le canon s'est fait entendre.

Cette Fête, fut annoncée la veille par toutes les cloches et les navires du Port pavoisés.

Le soir, au Grand Théâtre : La Partie de chasse d'Henri IV & l'Alliance des Peuples & des Rois, pièce de circonstances.

Au théâtre de la rue du Pavillon, ci-devant " les Variétés " : deux comédies mêlées de couplets sur la fête du jour. ¹⁵²⁷ »

Durant les représentations qui ont lieu ce soir du 2 octobre 1791 au Grand Théâtre, des incidents vont se produire. L'actualité politique et les divergences d'opinions vont alors déclencher les désordres : les royalistes vont se manifester vivement durant la première pièce mais c'est lorsqu'on l'on arrive à la deuxième que les difficultés deviennent plus grandes.

Beugeard, rédacteur du *Journal de Provence*, raconte :

« *Ce fut plus grave lors de La Partie de chasse, jouée le jour de la publication de la Constitution. Allusions nombreuses & vivement saisies, qui trouvèrent des désapprobateurs. Il y eu interruption marquée à la seconde pièce : l'Alliance des Peuples & des Rois. L'auteur faisait intervenir la France & l'Angleterre. Une voix cria :*

- *A bas l'Angleterre !*

¹⁵²⁷ *Journal de Provence*, 2 octobre 1791, feuille du 2 octobre 1791

*L'actrice ne se le fit pas dire deux fois & disparut. On la rappela, elle s'était cachée. Tumulte plus vif. Du parterre on monta sur la scène, on chercha l'actrice, on la trouva, on la ramena sur la scène, effrayée : elle s'évanouit. On la porta dans les coulisses & on achevait la pièce sans l'Angleterre.*¹⁵²⁸ »

Le grand chanteur Lainez allait lui aussi faire l'expérience douloureuse de la politisation des spectacles. L'artiste arrive à Marseille au mois d'août 1791 :

« *La Direction du grand Théâtre a engagé M. Lainez, première haute-contre de l'Opéra de Paris, pour plusieurs représentations à Marseille. Il a débuté mercredi dernier (17 août) par le rôle d'Achille dans Iphigénie en Aulide du chevalier Gluck.*

*Il se propose de jouer Edipe à Colone, Alceste, Renaud & Armide, Evelina, Tarare, Orphée et Euridice, Didon, Chimène, Dardanus.*¹⁵²⁹ »

Ce grand chanteur est à l'apogée de son talent lorsqu'il donne des représentations à Marseille. Chaque fois qu'il paraît sur la scène marseillaise, il reçoit un tribut d'éloges et d'applaudissements. A l'une de ses représentations, une colombe lui porte une couronne d'immortelles et de lauriers avec cet hommage poétique :

« *Oiseau docile, étend tes ailes,
Porte au fils d'Apollon ce feuillage orgueilleux ;
Pour rendre un hommage pur au favori des dieux,
Nos cœurs l'ont jonché d'immortelles*¹⁵³⁰ »

On annonça bientôt la représentation d'Alceste. Ce vieux drame lyrique de Quinault, mise à neuf par le bailli de Rollet et réchauffé par la musique de Gluck, est plein de manifestations monarchiques à l'adresse indirecte de Louis XIV, le plus encensé des souverains. Les plus forts royalistes de Marseille se rendent ce jour-là au Grand Théâtre. Il se dit d'ailleurs que le chanteur Lainez est un royaliste prononcé... alors quand il paraît sur la scène, sous les traits d'Admète, tenant par la main Alceste, imposante personnification de la royauté, les spectateurs de l'amphithéâtre et des loges se lèvent comme électrisés et font, avec des *bravo*, des saluts respectueux¹⁵³¹.

¹⁵²⁸ *Journal de Provence*, 20 octobre 1791, feuille du jeudi 20 octobre 1791.

¹⁵²⁹ *Le journal de Provence*, le 17 août 1791, feuille du 20 août 1791.

¹⁵³⁰ *Ibid*, 20 octobre 1791.

¹⁵³¹ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, pp. 399-400.

On entend aussitôt le terrible *ça ira !* Des patriotes veulent que Lainez le chante. L'acteur surpris, mais non intimidé, exprime son refus par un geste négatif et commence son rôle. Mais des cris épouvantables couvrent sa voix et des rixes violentes éclatent de tous côtés. Deux hommes, venus on ne sait d'où, paraissent alors sur la scène et somment Lainez de chanter le refrain.

A propos de cette représentation d'*Alceste*, le rédacteur du *Journal de Provence* raconte :

« Premier acte orageux, qu'on laissa finir. Second acte : Lainez (Alceste) paraît. On crie : “Ça ira ! ça ira !” Des cris contraires fusent. On voulait, on ne voulait pas que Lainez chante ça ira ! Les acteurs essayèrent de continuer la pièce, les cris redoublèrent, pour & contre. Deux personnes en habits bourgeois parurent en scène, qui parlèrent à Lainez, lui disant (paraît-il) de chanter le ça ira. Une des deux personnes fut aussitôt colletée par un troisième particulier venu des coulisses & qui le saisit aux cheveux. Le tumulte fut à son comble. Les dames s'enfuirent, on baissa la toile, le spectacle fut interrompu, & fini. ¹⁵³² »

Pendant que le désordre était à son comble, Lainez, qui était au milieu des figurants serrés autour de lui, s'est retiré en s'inclinant.

Suite à cet incident, le chanteur tient à faire publier une lettre dans le *Journal de Provence*. Dans cette lettre, l'acteur de l'Opéra rappelle les incidents du Grand Théâtre, en les déplorant, car ils lui ont fait perdre les bontés du public. Il souhaite également se justifier par rapport aux penchants royalistes qui lui sont reprochés. Beugeard publie alors une sorte de « droit de réponse » de l'artiste dans son journal le 15 novembre 1791. En effet, Lainez indique qu'il a été dénoncé dans plusieurs journaux comme ayant été la première cause du désordre. Mais c'est le public qui a demandé la représentation d'*Alceste*. Par ailleurs cela devait être sa dernière prestation. On sait qu'au second acte on avait exigé qu'il chante le *ça ira !* Mais d'après Lainez, à peine la demande est-elle faite que la presque totalité des spectateurs exprime un vœu contraire. Si des personnes sont montées sur le théâtre pour lui faire chanter cet air ; un plus grand nombre les y a suivi pour s'y opposer. Alors que le tumulte était à son comble des gens du théâtre ont entraîné le chanteur et l'on fait sortir. Puis la toile a été baissée.

L'artiste assure qu'il n'a pas quitté Marseille dans la nuit, comme quelques feuilles l'ont dit. Il y est demeuré encore deux jours, sans que nul ne l'accuse de se désordre, auquel

¹⁵³² *Journal de Provence*, feuille du jeudi 20 octobre 1791.

il devait autant moins s'attendre, que la plus grande tranquillité avait régnée pendant toutes les représentations précédentes et que toutes les pièces jouées avaient pris l'avis des Officiers municipaux.

Il assure qu'à Marseille, il s'est uniquement occupé de son art de chanteur. Il n'a à se reprocher ni propos hasardés, ni liaisons suspectes. Il lui est cruel que le souvenir des bontés reçues soit empoisonné des doutes injurieux et injustes sur son patriotisme. Tout entier à son métier il n'a pas l'orgueil de croire que son opinion puisse être comptée. Mais puisque les soupçons s'élèvent sur son civisme, il tient à le détruire par une déclaration pure et franche de véritables sentiments. Il n'a pas cessé, depuis la révolution, de remplir scrupuleusement ses devoirs de citoyen. Le serment civique qu'il a prêté, et qu'il scellera au besoin de son sang, n'a pas été seulement sur ses lèvres, il est gravé dans son cœur. Il défie que personne ait plus que lui l'amour des lois et de la liberté. Il s'efforcera toujours d'inspirer les mêmes sentiments à ceux sur lesquels le sort et la nature lui auront donné quelque ascendant ou quelque autorité¹⁵³³.

Les années 1792 et 1793 sont riches en manifestations de toutes sortes durant les spectacles.

Ainsi, le 29 juin 1792, on planta en cérémonie l'arbre de la Liberté, au bout du grand Cours. Le soir, il y eut des farandoles dans toute la ville ; le peuple se rendit aux deux théâtrales et les danses y furent continuées. On y demanda à grands cris la tragédie de *Guillaume Tell* pour le jour suivant¹⁵³⁴. Cette pièce fut en effet jouée le lendemain au Grand Théâtre, et Richaud-Martelly y fut très applaudi.

Le 30 juin 1792, *Journal de Marseille* raconte :

« Le lendemain du jour où l'Arbre de la liberté fut planté dans Marseille, les Comédiens du grand Théâtre de la rue Beauvau, jouèrent Guillaume Tell qu'on leur avait demandé la veille. Le peu de temps qui s'était écoulé entre la demande & la représentation, engagea le régisseur à solliciter que la pièce fut récitée livre en main. Peu d'acteurs ont été dans la nécessité de profiter de cette indulgence ; les principaux rôles étaient sus, et la pièce a été fort bien jouée.

M. Richaud-Martelli, très applaudi, a eu une seconde couronne.¹⁵³⁵ »

¹⁵³³ *Journal de Provence*, feuille du 15 novembre 1791.

¹⁵³⁴ Voir *Journal de Provence-Journal de Marseille*, 29 juin 1792 et 30 juin 1792, feuille du 5 juillet 1792.

¹⁵³⁵ *Journal de Marseille*, 30 juin 1792, feuille du 5 juillet 1792.

En 1793 aussi, les événements politiques ont leur écho au spectacle.

Les spectacles peuvent alors être tout à coup interrompus à l'annonce d'une nouvelle décisive, les spectateurs laissant alors éclater leurs sentiments, chantant et dansant.

C'est ce qui s'est produit le 26 janvier 1793 : ce soir là est représenté le *Guillaume Tell* de Grétry sur la scène de l'Opéra de Marseille. L'œuvre est de circonstance puisqu'elle invite à la révolte contre l'opresseur¹⁵³⁶. Soudain, la représentation est interrompue : C'est que l'on vient d'apprendre, par courrier extraordinaire la nouvelle de l'exécution de Louis XVI. La foule qui manifestait dans la rue, pénètre tout à coup dans la salle de spectacles et une farandole vertigineuse est organisée à travers les galeries, le vestibule et les dépendances. Tous les édifices publics ont été illuminés. Et sur la scène de l'Opéra, on chante la *Marseillaise* ; la prestation est suivie d'applaudissements frénétiques¹⁵³⁷...

Pendant plusieurs jours encore, des farandoles qui s'organisent dans toutes les rues de Marseille, iront, avec des clameurs de bande, jusque dans les salles des deux théâtres.

Mais lorsque les Girondins sont arrêtés en juin 1793, Marseille réagit violemment : elle sait parfaitement que dans leur chute, les chefs du parti girondin emportent le patriotisme et la liberté et que désormais la voie est ouverte aux excès révolutionnaires. Le premier acte de résistance de la cité phocéenne se manifeste à travers la programmation de *L'Ami des lois*¹⁵³⁸, une pièce de Laya connue pour être anti-montagnarde et qui avait déjà rencontré de sérieux problèmes à Paris¹⁵³⁹. Dans cette pièce écrite en 1793, Robespierre (*Nomophage*), Marat (*Duricrâne*), Hébert ou Chaumette (Plaude) sont brocardés et accusés de détruire la propriété, de morceler l'Etat, de satisfaire leurs propres intérêts

¹⁵³⁶ Drame lyrique en trois actes d'André Grétry, livret de Michel Jean Sedaine d'après l'œuvre d'Antoine Marin Lemierre. Première représentation : Paris, Comédie italienne, 9 avril 1791. Voir *L'Opéra de 1597 à nos jours, Dictionnaire Chronologique*, éditions Ramsay, 1986, p. 137.

¹⁵³⁷ SPITERI, Emile (sous la direction de), *Marseille notre opéra. Petite histoire et grands événements 1787-1914 ; 1924-1987*, Edité par le Collectif de rédaction, Marseille, 1987, p. 23.

¹⁵³⁸ Le Théâtre National (Paris) était devenu le lieu de ralliement des modérés. L'heure était au combat entre les Montagnards et les Girondins. Girondin convaincu, Laya devient très vite l'auteur de cette pièce interdite par la Commune de Paris, de fait, et malgré l'avis de la Convention. Les comédiens du Théâtre parisien seront arrêtés en ce début d'année 1793.

¹⁵³⁹ Voir HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 125 et s.

Voir aussi nos développements sur la censure dans la 3^{ème} partie.

La représentation de cette œuvre sur les deux scènes marseillaises a lieu, pour la première fois, le 17 juin 1793¹⁵⁴⁰. La municipalité en corps assiste à la première au Grand Théâtre. La pièce fut jouée au milieu des cris : *Vive la république ! À bas l'anarchie !* Les moindres allusions aux doctrines et aux événements du jour étaient tour à tour accueillies par de formidables tonnerres d'applaudissements ou par d'immenses éclats de rire¹⁵⁴¹.

Forlis, l'un des personnages de *L'Ami des lois*, flétrit en ces termes les dominateurs de la France :

« *Ce sont tous des jongleurs, patriotes de places,
D'un faste de civisme entourant leurs grimaces ;
Prêcheurs d'égalité, pétris d'ambition,
Ces faux adoreurs, dont la dévotion
N'est qu'un dehors plâtré, n'est qu'une hypocrisie,
Ces bons et francs croyans dont l'âme apostasie,
Qui pour faire haïr le plus beau don des cieux
Nous font la liberté sanguinaire comme eux.
Mais non, la liberté, chez eux méconnaissable,
A fondé dans nos cœurs sont trône impérissable.
Que tous ces charlatans, populaires larrons,
Et de patriotisme insolens fanfarons,
Purgent de leur aspect cette terre affranchie !
Guerre, guerre éternelle aux faiseurs d'anarchie !
Royautes tyrans, tyrans républicains,
Tombez devant les loix... voilà vos souverains.
Honteux d'avoir été, plus honteux encor d'être,
Brigands, l'ombre a passé... songez à disparaître¹⁵⁴². »*

Enfin, condamnant la théorie du salut public qui servit toujours de prétexte aux actes de la tyrannie, Filto, un personnage de la pièce se hasarde à dire :

¹⁵⁴⁰ BEAUGEARD, *Journal de Marseille*, tome 37, feuille du 6 juin, feuille du jeudi 20 juin 1793, feuille du samedi 3 août.

¹⁵⁴¹ FABRE, Augustin, *Les rues de Marseille, Op. cit*, Tome III, p. 404.

¹⁵⁴² LAYA, *L'Ami des Lois*, Comédie en 5 actes et en vers, Chez Maradan et Lepetit, Paris, 1793, p. 29, Acte III, scène 3.

« *Et quoique enfin du peuple ordonne l'intérêt,
S'il frappe l'innocence, il n'est plus qu'un forfait.*¹⁵⁴³ »

La représentation de la pièce est clairement un message vis-à-vis de la capitale : les tirades de l'œuvre de Laya, servent à souligner, tout en la légitimant, l'attitude insurrectionnelle des sections de Marseille contre le Gouvernement établi.

L'œuvre qui s'élève contre les excès de la démagogie est accueillie avec enthousiasme par le public marseillais. Et le *Journal de Marseille* relate ainsi la première représentation :

« *La pièce finie, tous les chapeaux élevés, les cris de « Vive la République ! » « Périssent l'anarchie ! » se sont fait entendre dans tous les coins de la salle surchargée de monde. On a demandé le régisseur.*

- *Citoyen, lui a dit un spectateur, cette pièce est celle qu'on déteste à Paris, c'est celle qu'on aime à Marseille ; elle doit y être en permanence, le public vous la demande pour tout la semaine*¹⁵⁴⁴. (...)

En voyant la comédie de l'Ami des Loix (sic) ce n'est pas les talents seuls du Citoyen Laya qu'on doit louer, c'est encore son courage ; car il fallait en avoir beaucoup pour offrir à des intrigants, au moment de leur domination, le tableau de ce que l'intrigue a de hideux dans son triomphe. »¹⁵⁴⁵

Un mois après, la ville ne se contente plus de programmer la pièce. La cité phocéenne décide de se mettre elle-même en scène et d'accomplir un acte politique hautement symbolique : le 14 juillet 1793, la municipalité prête serment contre la Convention. Nous avons déjà expliqué comment ce mouvement de révolte marseillais avait été écrasé¹⁵⁴⁶.

Il faut signaler ici le cas particulier des spectacles à Toulon durant l'année 1793. On sait que cette année-là, la ville s'est ralliée (livrée disent d'autres¹⁵⁴⁷) aux Anglais, devenant

¹⁵⁴³ *Ibid*, *L'Ami des Lois*, Acte III, scène 1

¹⁵⁴⁴ Souligné dans l'imprimé.

¹⁵⁴⁵ BEAUGEARD, *Journal de Marseille*, tome 37, feuille du jeudi 20 juin 1793.

Dans la feuille du samedi 3 août on peut lire encore : « Mercredi (31 juillet) et jeudi (1^{er} août) on a joué sur le grand Théâtre, la comédie de l'Ami des Loix. Ces deux représentations ont été données à la demande de nos Frères d'armes de Toulon, qui vont joindre à Aix notre armée départementale. En passant à Marseille ces braves militaires ont voulu voir la pièce. »

¹⁵⁴⁶ Voir chapitre 3 de la 1^{ère} partie.

ainsi l'un des foyers les plus spectaculaires de la Contre-Révolution (à l'instar de Marseille).

Cette situation a des échos lors des représentations, d'autant plus que pendant l'occupation de la ville par les coalisés, la municipalité sectionnaire est été invitée à faire en sorte que les plaisirs habituels des Toulonnais ne subissent aucune interruption. Le soir même de l'entrée des coalisés (24 août 1793), des couplets furent chantés au Théâtre en l'honneur des nouveaux venus¹⁵⁴⁸.

Dans la salle de spectacles, le directeur du Théâtre avait fait sculpter les armes du Roi, au milieu du fronton de l'avant-scène.

Le mardi 10 septembre, on joua *Le Déserteur*¹⁵⁴⁹. A l'ariette de Courchemin ainsi qu'au chœur de la fin, les cris de « Vive le roi ! » partirent de tous les coins de la salle. Les officiers étrangers qui assistaient au spectacle applaudirent et crièrent autant que les Français. On chanta, à la fin, des couplets de circonstance couverts d'applaudissements. Chaque soir, au spectacle, c'étaient des chansons en faveur de la royauté¹⁵⁵⁰.

*Richard Cœur de Lion*¹⁵⁵¹ fut joué le 1^{er} octobre 1793. Il obtint un grand succès, dû surtout aux circonstances. Lorsque, le 5 octobre, les coalisés proclamèrent officiellement Louis XVII roi de France, on joua cette même pièce et l'air (qui devient l'air de ralliement des royalistes) :

O Richard, ô mon Roi,

L'univers t'abandonne

fut accueilli par des applaudissements unanimes¹⁵⁵².

En décembre Toulon est repris aux Anglais et la ville change de nom : elle devient Port-la-Montagne (tandis que Marseille est rebaptisée « Sans-Nom »)

Les révoltes des deux villes du Midi ont été écrasées. Dès lors les spectacles sont étroitement surveillés par les représentants envoyés en mission dans les Bouches du

¹⁵⁴⁷ Voir AGULHON, Maurice (sous la direction de), *Histoire de Toulon*, Privat, Toulouse, 2004, pp. 165 et s.

¹⁵⁴⁸ Voir COTTIN, Paul, *Toulon et les Anglais en 1793 d'après des documents inédits*, Ollendorf, Paris, 1898, pp. 145 et s.

¹⁵⁴⁹ Drame en 3 actes, en prose mêlée de musique. Paroles de Sedaine, musique de Monsigny. Représentée aux Italiens le 7 mars 1769.

¹⁵⁵⁰ COTTIN, Paul, *Toulon et les Anglais en 1793*, op. cit, pp. 154 et s.

¹⁵⁵¹ Opéra-comique en 3 actes. Paroles de Sedaine, musique de Grétry. Représenté pour la première fois en 1784.

¹⁵⁵² PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, p. 59.

Rhône. Pendant la Terreur, les pièces de circonstances sont imposées¹⁵⁵³. En outre il est décidé que chaque décadi, il y aura une représentation gratuite sur les deux scènes marseillaises¹⁵⁵⁴. Dans l'arrêté du représentant du peuple concernant la nouvelle organisation des deux Théâtres de Marseille et datée du 17 floréal an II (6 mai 1794) on peut lire à l'article XI :

« *Chaque jour de Décade il y aura une représentation gratis pour le peuple sur les deux Théâtres.*¹⁵⁵⁵ »

Cette politique est confirmée par une lettre d'Albitte¹⁵⁵⁶ qui est alors en mission à Marseille. Le 23 fructidor en II (9 septembre 1794) il écrit à la municipalité de Paris :

« *Marseille a perdu beaucoup de son énergie ; j'espère cependant qu'elle se relèvera... : on joue par mes ordres Brutus, Scérola, Guillaume Tell, etc. Trois fois par semaine je parle au club, au spectacle, dans les places publiques... on emprisonne les traîtres et les suspects : le glaive de la loi en a déjà abattu...*

*Soutenez la montagne qui a des traîtres ou des lâches. Point de demi-mesures, etc.*¹⁵⁵⁷ »

Avec de telles mesures on peut penser qu'il n'y a alors plus guères d'incidents aux spectacles. Il est vrai que les représentations sont beaucoup plus calmes. Et pourtant... Albitte sera le témoin d'un incident au Théâtre de Marseille... il en sera même à l'origine... Ainsi, un jour qu'on jouait le Brutus de Voltaire au Théâtre de Marseille, Albitte est présent dans la salle. Laurent Lautard, raconte, dans ses *Esquisses historiques* :

« *Un jeune homme, mauvais comédien s'il en fut, faisait le jeune Brutus. (...)*

Le premier acte fini, le peuple souverain demande les airs nationaux ; les musiciens frémissent, je le crois bien, car les airs nationaux en étaient déjà à leur douzième répétition, pour le moins. L'orchestre obéit cependant, quoique d'assez mauvaise grâce. Tout à coup le représentant Albitte, caché jusque-là au fond de sa tanière, c'est sa loge que je veux dire, jette son corps en avant du bord, les bras étendus. " Silence, musiciens, silence ! C'est donc ainsi, misérables, que vous profanez par une exécution détestable les chants sacrés de la liberté." Il allait poursuivre ; une voix aiguë, partie

¹⁵⁵³ Voir les développements consacrés à la censure dramatique en Provence pendant la Terreur (3^{ème} Partie).

¹⁵⁵⁴ Voir concernant ce sujet, AMM 1D13 art 20, Marseille 6 pluviôse an III (25 janvier 1795)

¹⁵⁵⁵ ADBR, L 480, 17 floréal an II (6 mai 1794)

¹⁵⁵⁶ Albitte était déjà aux côtés de Carteaux lorsque celui-ci soumettait les « insurgés » du Midi en 1793

¹⁵⁵⁷ MICHAUD, M. (sous la direction de), *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, nouvelle édition, A Thoissier Desplaces éditeur, Paris, 1843, tome I, p. 348, n. 1

du cintre, interrompt l'orateur. Cette voix de fausset n'était ni plus ni moins que celle de l'ex-parisien, de l'ex-instituteur de demoiselles, Chompré. "Albitte, s'écrie le sans-culotte régénéré, à qui crois-tu parler ? à des hommes ? non. Tu parles à des monstres, à des fauteurs du modérantisme, à des stipendiaires du négociantisme, à des ..., à des ... Allons, amis, vous laissons-là ces valets de Pitt et Cobourg, et chantons tous ensemble l'hymne des hommes libres. » (...)

On chante donc ; au couplet de la liberté chérie, voilà qu'un fier-à-bras, à gosier homérique, prenant la parole : " A genoux, tout le monde !" Et tout le monde se prosterne, jusqu'à l'auteur de cette histoire, car il y était. ¹⁵⁵⁸ »

Marseille a donc connu, elle aussi ses moments de fièvre révolutionnaire durant les représentations théâtrales. Mais il faut nuancer ces grands moments de dévotion patriotiques (qui sont quand même très rare à Marseille) par la mauvaise volonté évidente des artistes : le jeune comédien incarnant Brutus était-il réellement mauvais ou le faisait-il exprès ? Quant aux musiciens, il ne fait aucun doute qu'ils étaient plus que las de jouer toujours le même répertoire d'airs révolutionnaires dont les mélodies simples voire simplistes étaient loin d'éveiller l'enthousiasme. Quelle tâche pénible, que l'on soit comédien ou musicien, de devoir interpréter des œuvres médiocres... !

Pendant la Terreur les spectacles à Marseille ont été très calmes. Et pour cause... ils étaient désertés ! Il faut dire que les Marseillais sont loin d'apprécier le répertoire révolutionnaire de circonstance imposé par le pouvoir gouvernant : il est souvent lourd et de mauvais goût... alors en signe de protestation et de révolte contre les autorités qui tiennent la ville devenue Sans-Nom en bride, le public ne vient plus aux spectacles. Ou alors lorsqu'il s'y rend c'est à des dates bien précises et pour y faire régner le plus grand désordre possible, ce qui est une autre forme de résistance de la part du public. Ainsi, les représentations gratuites données chaque decadi sont l'occasion de faire le pire des raffuts :

« Considérant que (...) les représentations gratuites qui se donnent sur les deux théâtres de Marseille remplissent peu l'objet du législateur, qui veut toujours que les plaisirs & les récréations qu'on offre au peuple soit pour lui un délassement & une instruction ; que surtout il soit goûté et senti et reçu par la décence compagne des bonnes mœurs (...)

¹⁵⁵⁸ LAUTARD, Laurent, *Esquisses historiques : Marseille depuis 1789 jusqu'en 1815, par un vieux marseillais*, Imprimerie olive, Marseille, 1844, volume 1, pp. 28- 29.

Convaincus que les spectacles de Marseille présentent le décadi des assemblées tumultueuses (tumultuaires ?) où l'honnêteté et la politesse règnent peu, ou les vociférations écartent les citoyens paisibles ; où des hommes semblent accourir pour effrayer les artistes, alarmer les bons citoyens & dégrader les loges ¹⁵⁵⁹ »

En conséquence, les représentants du peuple envoyés dans les départements du Var et des Bouches-du-Rhône « *ARRESENT : les représentations qui se donnent gratis chaque décadi sur les deux théâtres de Marseille, sont supprimées.* ¹⁵⁶⁰ »

Après le 9 thermidor an II (27 juillet 1794) la vie théâtrale et lyrique reprend à Marseille. Un an après la chute de Robespierre, les spectacles sont à nouveau très fréquentés : le *Journal de Marseille* se fait le témoin de ce changement dans sa feuille du 3 thermidor an III (21 juillet 1795) :

« Les spectacles sont fréquentés, les promenades riantes, les modes se renouvellent, ce qu'on doit plutôt louer que blâmer... L'an dernier, à pareille époque, tout était dans la tristesse et le désespoir, la mort planait sur toutes les têtes... ¹⁵⁶¹ »

Les artistes opposent même à nouveau de la résistance : ils veulent que les spectacles soient libérés des excès révolutionnaires et refusent de continuer à être utilisés comme des instruments. Ainsi, le 1^{er} germinal an III (21 mars 1795), les artistes Durand et Granet du Grand théâtre, refusent de chanter pendant un entracte *l'Eveil du peuple*. Il en résulte un grand tumulte. L'ordre est donc donné aux directeurs d'abrèger les entractes : « *Durant et Granet (Gamet ?), artistes du Grand théâtre, qui ne s'étant pas présentés sur les cris du public, pour chanter l'Eveil du peuple, ont été par là la cause du tumulte qui s'est manifesté dans la salle de ce spectacle. Sur quoi le conseil a délibéré de charger le bureau de police de mander les citoyens Durand et Granet, & d'inviter le directeur du théâtre Brutus à faire rendre plus court l'intervalle des entractes.* ¹⁵⁶² »

Ce qui semble véritablement marquer la fin des incidents politiques aux deux Théâtres de Marseille, c'est le retour sur scène des pièces d'Ancien Régime. Ainsi en décembre

¹⁵⁵⁹ ADBR, L 1210, 19 pluviôse an III (7 février 1795).

¹⁵⁶⁰ ADBR, L 1210, 19 pluviôse an III (7 février 1795).

¹⁵⁶¹ *Journal de Marseille*, feuille du 3 thermidor an III (21 juillet 1795)

¹⁵⁶² AMM, 1D 15, 1^{er} germinal an III, (21 mars 1795), f° 48 v°

1796, un des opéras préférés de Louis XIV¹⁵⁶³, *Atys*¹⁵⁶⁴, est repris avec un très grand succès : les œuvres d'Ancien régime remontent sur scène.

Les spectacles entrent alors dans la phase de dépolitisation, et le public retourne au Théâtre non pas pour faire de la politique, mais pour apprécier les talents des interprètes, juger de l'inspiration des auteurs et exprimer leur adhésion ou leur mécontentement vis-à-vis des choix artistiques des directeurs de deux scènes marseillaises. Avec le temps, le parterre retrouve à nouveau sa gaieté et son agitation d'autrefois dont les spectateurs des loges ne manquent pas de se plaindre en criant « Paix là ! » ; et les galantes sont toujours à la recherche des endroits les moins éclairés de la salle pour se livrer à d'autres spectacles...

Finalement, il apparaît que tous ces incidents politiques arrivés dans les salles de spectacles marseillaises racontent, dans toute sa vérité, quelle fut l'attitude de Marseille durant la Révolution : la ville fait preuve d'un engagement soutenu, elle est même à la pointe du mouvement révolutionnaire, jusqu'en 1792¹⁵⁶⁵ et même 1793. Puis elle se retrouvera, du fédéralisme à l'après Thermidor, capitale d'une Provence « blanche », pour plus d'un demi-siècle : « *Contradiction qui n'est peut-être que le reflet de la vivacité des tensions, et de la précarité des équilibres, sur un front de classes tendu.* ¹⁵⁶⁶ »

A Toulon aussi le public réagit politiquement lors des représentations. Il n'est pas rare que des cris tels que « Ça ira ! Ça ira ! », fusent à travers le Théâtre et que d'autres répondent « Ça n'ira pas ! Ça n'ira pas ! ¹⁵⁶⁷ ».

¹⁵⁶³ Si Louis XIV aima tant *Atys*, c'est parce qu'il avouait se sentir proche du personnage principal.

¹⁵⁶⁴ Grand opéra de Lully et Quinault.

¹⁵⁶⁵ Il suffit de voir comment les marseillais envoyés à Paris ont été très actifs lors de la journée du 10 août 1792 (au point même que la Section du Théâtre-Français changera de nom pour devenir « Section de Marseille »)

¹⁵⁶⁶ M. VOVELLE, « Marseille », in SOBOUL, Albert (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, collection Quadrige, PUF, Paris, 2004, pp. 720-723

¹⁵⁶⁷ Voir la condamnation de Doudé fils, Thibault et Laugier de Toulon à 12 livres chacun et à trois mois d'interdiction de spectacles. Affiche *in plano* imprimée chez Mallard, s. d., tirée à 500 exemplaires, aux frais des condamnés. Le jugement est en date du 2 janvier 1792. Affaire citée par PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, pp. 92-93.

A Toulon aussi on demande que des airs patriotiques soient joués pendant les entr'actes, ce qui occasionne des troubles dont la municipalité toulonnaise se plaint. Le 21 messidor an V (9 juillet 1797), elle écrit au Directoire exécutif :

« *Citoyens Directeurs,*

Nous vous fatiguerons peut-être mais c'est qu'on nous fatigue aussi à force de provocations et de vexations de tous genres. Nous ne pouvons vous laisser ignorer la scène aussi révoltante qu'indécente qui eut lieu au spectacle le 18 du courant. (...) Un de nos collègues était sur le théâtre, la toile baissée. [Il] demanda au régisseur pourquoi on ne jouait plus les airs patriotiques ; le citoyen Renaud, aide de camp du général d'Auxon, qui se trouvait à côté du régisseur, répondit : "Qu'est-ce que cela peut bien lui f... ?" et qu'il n'était pas fait pour donner des ordres à ce sujet. Le commandant de la place (Général Miollis) étant survenu le dit d'un ton impérieux à ce magistrat décoré de son écharpe : " Je vous ordonne de sortir de ce lieu, vous n'avez rien à faire ici."

*Le lendemain, quelques citoyens, tant militaires qu'autres, eurent l'imprudence, condamnable sans doute, de demander dans un entracte l'air Ca ira, qui est un air qui donne des convulsions à nombre de personnes. À l'instant, le commandant de la place qui son devoir et en imposa aux citoyens qui l'avaient demandé. Le général d'Auxon se joignit à lui et en imposa sa manière accoutumée, c'est-à-dire en invectivant tous les citoyens. Mais ce qu'on ne peut supposer, c'est la conduite de son aide de camp qui, étant posté au parterre, se joignit à eux et de la manière la plus forte, la plus indécente, provoquant la masse entière des citoyens de toutes les classes qui étaient au spectacle leur disant : "Criez si vous l'osez, tas de bougres, tas de coquins ; voyez donc ces capons, ces lâches qui se taisent", et ses yeux, toujours tournés vers la loge où nous étions, il avait l'air de provoquer notre imperturbable tranquillité qui n'aurait pas été troublée impunément car, vous ne vous y trompez pas, Citoyens Directeurs, **un mot peut-être de notre part, auquel nous étions provoqués par tous les moyens possibles, eut été la cause de très grands malheurs. Les habitants de Toulon, essentiellement bons et courageux seront toujours contenus par l'exemple de leurs administrateurs et par la persuasion plutôt que par la force des sabres et des baïonnettes dont ils sont sans cesse menacés.***

Notre silence et le calme de tous nos braves concitoyens finirent enfin par faire tomber la grande colère de cet aide de camp et finir ses insolents propos.

Nous vous conjurons au nom de tous nos concitoyens, de faire en sorte que de pareilles scènes de la part de cet aide de camp ne se renouvellent plus. Nous espérons que vous ferez justice à nos plaintes.¹⁵⁶⁸ »

Peut-on voir dans les diverses réactions du public, dans les manifestations des spectateurs, une forme de résistance ? Nous pensons que oui, et les exemples tirés des documents d'archives tendent à appuyer cette hypothèse.

Ainsi, nous avons vu que face à des politiques qu'il désapprouve, le public de Provence peut adopter deux attitudes très différentes, selon les circonstances :

- Soit il déserte les spectacles
- Soit il crée encore plus de tumultes et de désordres durant les représentations

Dans les cas les plus extrêmes, il peut aussi arriver qu'il cumule ces deux formes de résistance à la fois, ce qui marque doublement son rejet vis-à-vis de la politique engagée par le pouvoir gouvernant.

Sous l'Ancien Régime, en 1753, le public de Marseille a utilisé une de ces formes de résistance et n'a pas hésité à désertir les spectacles pour marquer sa désapprobation vis-à-vis de la politique royale d'augmentation forte du prix des places. En se « révoltant » de cette manière les spectateurs ont même été accusés de « cabaler » contre les spectacles. A ce sujet le comte de Saint-Florentin, ministre, écrit de Paris le 23 mai 1753 aux échevins :

« Je suis informé, Messieurs, que dans l'espérance d'une diminution du prix des places à la Comédie, et, afin de la rendre plus nécessaire, il s'est fait des cabales pour ne plus y aller ; qu'il y a des paris ouverts à qui n'ira pas¹⁵⁶⁹ »

Pour expliquer la situation et rassurer le ministre M. le comte de Saint-Florentin, les échevins assurent que les spectacles sont désertés, non pas à cause de l'augmentation du prix des places mais à cause de la chaleur de la saison qui invite à partir de la ville pour aller à la campagne : l'excuse est-elle convaincante ?

¹⁵⁶⁸ AMT, D 16, f° 164 et s.

Quelques jours après cette affaire, le 29 messidor an V (17 juillet 1797), le général Sahuguet remplaçait Willot comme commandant de la 8^{ème} division militaire.

¹⁵⁶⁹ AMM, 23 mai 1753. Cité aussi par FABRE, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, pp. 310-311.

En tous cas les autorités municipales l'invoquent. Et dans une lettre qu'elles écrivent au comte de Saint-Florentin, le du 8 juin 1753 on peut lire :

« Nous voyons avec la dernière consternation (...) que les citoyens de cette ville aient pu vous paraître suspects d'intrigue & de cabale (...). Nous osons vous protester, Monseigneur, qu'il n'est rien venu de pareil à notre connaissance ; nous y aurions pourvu avec toute la rigueur possible.

La saison, qui invite d'aller à la campagne et qui, en même temps amène les chaleurs peu propres à procurer l'affluence au spectacle, a bien plutôt apporté la diminution du concours ordinaire, qu'une vaine espérance ou un dessein coupable de s'en absenter.
1570 »

En réalité, les spectateurs étaient très mécontents de la très forte augmentation du prix des places. Mais malgré les protestations, les prix ont été maintenus... c'était la volonté du roi¹⁵⁷¹.

Pendant la période révolutionnaire, les spectateurs ont également marqué leur désapprobation vis-à-vis de la politique culturelle de l'an II¹⁵⁷², mais cette fois, les deux formes de résistance ont été utilisées simultanément : puisque le pouvoir en place avait décidé de faire du théâtre une école du peuple visant à « éduquer » et « régénérer les mœurs » des citoyens par la représentation de pièces patriotiques, certains Marseillais décident de ne plus aller aux spectacles.

Nous avons vu que d'autres spectateurs, en revanche, prennent le parti de rendre impossible les représentations en faisant un chahut tel que les représentant en mission sont obligés de supprimer les spectacles gratuits donnés chaque décadi¹⁵⁷³.

Il faut dire que les artistes et les directeurs encourageaient d'une certaine manière cette résistance en ne programmant pas toujours des pièces de circonstances et même en mettant à l'affiche des œuvres désignées comme contre-révolutionnaires (*L'Ami des Lois* de Laya).

¹⁵⁷⁰ Voir AMM, BB 273, Marseille 8 juin 1753.

¹⁵⁷¹ Voir le développement sur le prix des places dans le chapitre 2 de la 1^{ère} Partie.

¹⁵⁷² Il s'agissait de faire du Théâtre une école du peuple en ne faisant représenter que des pièces propres à éduquer les citoyens, en transformant les artistes en instituteurs publics et en incitant les auteurs à écrire des ouvrages de circonstance.

¹⁵⁷³ ADBR, L 1210, 19 pluviôse an III (7 février 1795).

D'ailleurs, la Société populaire régénérée de Marseille s'était plainte à ce sujet :
Le 5 pluviôse an III (24 janvier 1795), les directeurs des deux théâtres de Marseille sont introduits devant la municipalité. Il est fait lecture, en leur présence, d'une pétition de la Société Populaire, se plaignant de ce que des pièces républicaines ne sont pas représentées les jours de décade. Après avoir allégué leurs raisons de défense, le président leur a enjoint de donner des pièces instructives et patriotiques les jours consacrés au repos¹⁵⁷⁴.

Toutes ces expressions de révolte et d'opposition au pouvoir gouvernant vont tenter d'être maîtrisées voire réprimées par la mise en place de la censure sous l'Ancien Régime et surtout pendant la Révolution. Mais cet instrument sera-t-il vraiment efficace ?

¹⁵⁷⁴ Voir AMM, 1D14, Marseille, 5 pluviôse an III (24 janvier 1795)



TROISIEME PARTIE :
POLITISATION DES SPECTACLES
THEÂTRALISATION DE LA
POLITIQUE

Les politiques culturelles, que ce soit sous l'Ancien Régime ou pendant la Révolution, émanent du pouvoir central, du pouvoir gouvernant.

Certaines de ces politiques sont communes aux deux régimes, comme la politique d'encouragement des arts par des pensions (Ancien Régime) et celle des subventions (période révolutionnaire). D'autres, sont en revanche complètement opposées : sous Louis XV (1752) une politique de forte augmentation du prix des places est mise en œuvre, tandis qu'en 1793 c'est la gratuité de certaines représentations qui est instaurée.

Quoi qu'il en soit, ces politiques sont de portée générale et ont vocation à s'appliquer sur tout le territoire. Ainsi en est-il de certaines dispositions concernant la police des spectacles ou encore des lois sur la liberté des Théâtres et le droit d'auteur.

Mais pour que ces politiques culturelles puissent être effectives sur l'ensemble du territoire, encore faut-il qu'elles soient appliquées localement par des agents.

Il est donc intéressant d'étudier et d'analyser le fonctionnement de la police des spectacles sous l'Ancien Régime et pendant la période révolutionnaire :

cette police va-t-elle se contenter d'assurer l'ordre et la tranquillité publique en veillant au bon déroulement des représentations ou ses compétences vont-elles être étendues au contenu même des œuvres jouées sur scène ? (Chapitre 1)

Pour assurer le succès des politiques culturelles diverses mesures peuvent être utilisées :

- certaines sont incitatives (mise en place de concours, reconnaissance de droits pour les auteurs, élévation à la dignité de citoyens pour les artistes frappés d'infamie, distinctions honorifiques, etc.)
- d'autres sont répressives (surveillance et contrôle des répertoires, interdiction de certaines œuvres, condamnation publique ou encore prison)

Lorsque les agents chargés du bon déroulement des spectacles se retrouvent à devoir contrôler le contenu de ce qui est représenté, une limite est franchie : la police se politise, et les Théâtres aussi. C'est le cas en 1793 avec le rétablissement de la censure. Il s'opère alors un phénomène d'inversion : tandis que les spectacles se politisent, la politique se théâtralise. Désormais les représentations ont lieu dans la rue, les acteurs en sont le peuple, et le sujet en est la nouvelle République et ses lois.

Ainsi, les organisateurs des fêtes révolutionnaires s'efforcent de supprimer la frontière de la rampe entre la salle et la scène, entre les acteurs et les spectateurs¹⁵⁷⁵.

Selon Jean Duvignaud « la Révolution était, elle-même, une théâtralisation en acte ¹⁵⁷⁶ ». La cité se transfigure alors en fête, mise en scène vivante de l'Histoire, et la politique se théâtralise.

Il peut arriver que les législateurs s'aperçoivent que les politiques culturelles mises en place concernant le Théâtre ou l'Opéra ne soient pas suffisantes et qu'elles n'arrivent pas à atteindre, à elles seules, les objectifs fixés. Il en sera ainsi des cérémonies révolutionnaires qui apparaîtront pour les gouvernants révolutionnaires comme le complément indispensable des spectacles.

Mais la véritable question est de savoir si ces politiques culturelles sont développées pour encourager la progression des arts ou plutôt pour les instrumentaliser ?(Chapitre 2)

Les rapports entre le pouvoir politique et les artistes ont toujours été très ambigus : on ne sait pas qui utilise véritablement l'autre.

Il faut ajouter à cela le public qui a toujours son mot à dire et qui se révèle difficilement manipulable.

Finalement, le temps jugera : les politiques culturelles qui survivront seront celles qui avaient véritablement engagé les institutions artistiques sur une voie nouvelle, tandis que celles qui visaient uniquement à instrumentaliser et à servir des intérêts personnels, connaîtront des échecs retentissants.

¹⁵⁷⁵ KUMAGAI, Kensuke, *La Fête selon Mallarmé*, L'Harmattan, 2008, p. 39.

¹⁵⁷⁶ DUVIGNAUD, « Théâtre sans révolution, révolution sans théâtre », *Sociologie du théâtre*, 1965, pp. 383-417.

CHAPITRE 1

POLICE OU CENSURE ?

DE LA TRANQUILLITÉ NECESSAIRE AU BON DEROULEMENT DES REPRESENTATIONS A LA SURVEILLANCE DU CONTENU DES ŒUVRES : UN EXEMPLE CONCRET DE POLITISATION DES SPECTACLES

Quel est le rôle de la police des spectacles sous l’Ancien Régime et pendant la Révolution ?

La réponse à cette question permet de déterminer si l’on se trouve dans un régime de liberté ou de surveillance étroite des spectacles.

A priori, la mission dévolue à la police des spectacles devrait se limiter au bon déroulement des représentations ainsi qu’au maintien de l’ordre et de la tranquillité avant, pendant et après le spectacle.

Ce sont d’ailleurs les principales tâches confiées aux autorités municipales sous l’Ancien Régime : dans les Théâtres de province, elles sont chargées de maintenir l’ordre et de le rétablir en cas de troubles. Elles peuvent même être amenées à annuler une représentation s’il y a un risque manifeste d’atteinte à la tranquillité des spectacles. Mais le risque est grand de vouloir politiser la police des spectacles en lui confiant un rôle supplémentaire : celui de la surveillance du contenu des œuvres représentées.

Si au début, la législation révolutionnaire se contente de confirmer la compétence des autorités municipales en matière de maintien de l’ordre durant les représentations, en 1793, les choses vont changer et la censure va être rétablie. (Section I)

La pratique de la censure n’est cependant pas nouvelle : déjà, sous l’Ancien Régime les pièces étaient contrôlées avant de pouvoir être jouées sur scène. Et en 1701, la censure avait été officiellement instituée. Mais était-elle si sévère que cela ?

Si la liberté totale du Théâtre est proclamée en 1791, et si le décret du 13 janvier abolit le système de la censure, l’année 1793 marque le grand retour de la surveillance étroite

des répertoires. Comment expliquer le rétablissement d'un système critiqué et condamné par les plus grands auteurs et par les révolutionnaires eux-mêmes ? C'est que la France est dans une période de grands troubles : elle est menacée tant sur le plan intérieur, qu'extérieur. Il faut donc empêcher la circulation de certaines idées et imposer, par un répertoire de circonstance choisi, la diffusion des idéologies qui vont permettre à la nation française et à ses nouvelles institutions de passer ce cap difficile. C'est pour répondre à ces besoins vitaux que la commission d'Instruction publique voit le jour. C'est elle qui va être chargée d'interdire ce qui est non conforme à l'idéologie révolutionnaire. Un transfert de compétence va devoir alors s'opérer de la police vers la commission d'Instruction publique car en vertu de la loi du 12 germinal an II (1^{er} avril 1794) c'est elle qui sera désormais chargée d'exercer la censure. Est-il besoin de dire que ce transfert a occasionné des conflits de compétence ? (Section II)

SECTION I. DE LA TRANQUILLITÉ NÉCESSAIRE AU BON DÉROULEMENT DU SPECTACLE ... A LA SURVEILLANCE DU CONTENU : ÉVOLUTION DES POUVOIRS DE LA POLICE ET TRANSFERT DE COMPÉTENCES

Comment s'organise la police des spectacles en province ? Quelles sont les autorités chargées d'assurer le bon déroulement des représentations ? et suivant quelles procédures sont élaborés les règlements de police ? (A)

Si, en Provence, les pouvoirs de la police des spectacles sont régis par des textes bien définies et par un procédure précise, est-ce que les lois révolutionnaires vont venir bouleverser l'ordre des choses ou simplement confirmer le régime existant, apportant seulement quelques légères modifications ? (B)

A. LA POLICE DES SPECTACLES SOUS L'ANCIEN RÉGIME A PARIS ET EN PROVENCE : LES ORDONNANCES DE POLICE DE 1672 A 1787

Dans son célèbre *Traité de la police*, Nicolas de La Mare¹⁵⁷⁷ décrit et analyse les onze parties qui font la matière de la police : « *la religion, la discipline des mœurs, la santé, les vivres, la sûreté et la tranquillité publiques, la voirie, les sciences et les arts libéraux, le commerce, les manufactures et les arts mécaniques, les serviteurs domestiques, les manouvriers et les pauvres*¹⁵⁷⁸ ».

La police, en tant qu'organisation publique, spécialisée et professionnelle, voit le jour en mars 1667, date de l'édit royal qui crée la charge de lieutenant général de police. Cette institution est étendue à toutes les grandes villes du royaume en 1699.

Désormais, la police est dans les mains de la Couronne, car le lieutenant général de police, bien que titulaire d'une charge, est révocable *ad nutum* ; il représente le pouvoir royal et est indépendant des Parlements. Des collaborateurs, tels que les commissaires, inspecteurs et indicateurs viennent le seconder dans sa mission¹⁵⁷⁹.

Dans les villes de province, et notamment à Marseille, les échevins sont également connus sous le titre de « lieutenants généraux de police ».

Mais si la police a été organisée, d'une manière générale, par l'édit de 1667, en quoi consiste plus spécifiquement la police des spectacles ?

D'après le *Répertoire de législation Dalloz*, la police du théâtre englobe de nombreuses obligations :

« *Par exemple, la solidité de la salle doit être préalablement constatée et habituellement examinée. On doit prendre des précautions perpétuelles contre les incendies dans la construction de la salle, pendant les représentations et après la sortie du public. L'entrée et la sortie du théâtre doivent être maintenues libres, afin d'éviter*

¹⁵⁷⁷ LA MARE, Nicolas de, *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, 648-13-41 p.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵⁷⁹ BABOT, Agnès, *Dictionnaire d'histoire du droit et des institutions publiques 476-1875*, Ellipses, Paris, 2007, p. 460.

*les encombrements. L'autorité municipale peut prescrire l'heure de clôture et d'ouverture du spectacle, empêcher de distribuer plus de billets qu'il n'y a de places, fermer les communications entre le public et les coulisses ou les loges des acteurs. Tout acte susceptible de troubler l'ordre doit être interdit. Si l'intérêt de l'ordre et de la tranquillité des citoyens l'exige impérieusement, le pouvoir municipal peut aller jusqu'à défendre une pièce ou forcer à congédier un acteur.*¹⁵⁸⁰»

Toutes ces responsabilités attachées à la surveillance des spectacles vont être définies dès la fin du XVIIe siècle, en 1672, soit cinq ans seulement après l'édit de mars 1667 créant la charge de « lieutenant de police ».

Ces obligations vont être complétées, réaffirmées et renforcées tout au long du XVIIIe siècle. A Marseille, les échevins, qui sont aussi les lieutenants généraux de police, vont se montrer très jaloux de leurs compétences relatives à l'ordre et la tranquillité durant les spectacles. Il semble même que la cité phocéenne soit une des rares villes du royaume où la police soit entièrement et exclusivement sous la responsabilité des autorités municipales.

Comment la police des spectacles va-t-elle être organisée dès 1672 ?

a. Les premières ordonnances concernant la police des spectacles à Paris et à Marseille

Les premiers textes organisant véritablement la police des théâtres voient le jour suite à l'établissement d'un spectacle officiellement reconnu et autorisé par le roi : l'Opéra de Paris.

En effet, c'est par les lettres patentes de mars 1672¹⁵⁸¹ que Lully reçoit le privilège d'établir une Académie royale de musique.

Dès le 11 décembre 1672 une ordonnance de police pour maintenir l'ordre public à l'Opéra est édictée. Celle-ci est publiée et affichée le 14 du même mois.

¹⁵⁸⁰ Voir « Théâtre – Spectacle », Art. 3, n° 53, in DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droits civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, Nouvelle édition considérablement augmentée et précédée d'un essai sur l'histoire générale du droit français, Bureau de la jurisprudence générale du royaume, Paris, t. 24, p. 308.

¹⁵⁸¹ Voir Archives Nationales, O¹ f° 94 et X^{1A} 8669 f° 345.

Il y est clairement indiqué que l'établissement de cette institution lyrique nécessite de prendre des mesures de police particulières et adaptées :

« Sa Majesté voulant non seulement maintenir en tous les lieux de cette Ville l'ordre & la sûreté qui s'y trouve à présent, mais encore faire ressentir à tous ses Habitans de nouveaux effets de la tranquillité dont ils jouissent ; il luy a plû d'establir depuis peu à Paris une Académie & des Écoles de Musique, & de pourvoir aussi en même-temps par l'expédition de ces ordres exprès à la sûreté particulière du lieu où cette Académie est établie. ¹⁵⁸² »

Si dès le 11 décembre 1672, une ordonnance de police vise à assurer le bon déroulement des représentations à l'Opéra ; le 9 janvier 1673, une autre ordonnance tout à fait similaire intervient pour « *maintenir la tranquillité publique dans les lieux où se représentent les Comédies* ». Cette fois, ce sont les spectacles donnés à l'Hôtel de Bourgogne¹⁵⁸³ qui sont concernés. Si les mesures de police ne diffèrent guère de celles applicables à l'Opéra, l'on apprend cependant que l'ordonnance de 1673 intervient suite à des troubles importants qui ont eu lieu aux portes mêmes de l'Hôtel de Bourgogne. Il en a d'ailleurs été fait rapport au roi et celui-ci exprime alors sa volonté de ne plus voir de tels événements se reproduire :

« Sur ce qui Nous a esté représenté par le Procureur du Roy, que certains personnages sans employ, portans l'épée, qui ont en diverses occasions excité des désordres considérables en cette Ville ayant depuis peu de jours, avec la dernière témérité, & un grand scandale, entrepris de forcer les portes de l'Hostel de Bourgogne, ce seroient attroupez pour l'exécution de ce dessein avec plusieurs vagabons ; lesquels assemblez en très-grand nombre, estant armez de mousquetons, pistolets & et épées, seroient à force ouverte entrez dans le dit Hostel de Bourgogne pendant la représentation de la Comédie qu'ils auroient fait cesser ; & ils y auroient commis de telles violences contre toutes sortes de personnes, que chacun auroit cherché par divers moyens de se sauver de ce lieu, où lesdits personnages se dispoient de mettre le feu, & dans lequel, avec une brutalité sans exemple, ils maltraittoient indifféremment toutes sortes de gens.

¹⁵⁸² Ordonnance de police du 11 décembre 1672 pour maintenir la tranquillité publique à l'Opéra, citée par LA MARE, Nicolas de, *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et outs les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 441

¹⁵⁸³ Molière venait avec sa troupe jouer dans ce lieu. L'ordonnance de police date du 9 janvier 1673, et Molière mourra quelques semaines plus tard, le 17 février de la même année.

*De quoy Sa Majesté ayant esté aussi informée, même de ce que depuis on n'avoit osé ouvrir les portes de l'Hostel de Bourgogne ; & ne voulant souffrir qu'un tel excès demeure impuni, il luy auroit plû de Nous envoyer ses ordres exprès & particuliers, tant contre ceux qui sont connus pour estre les chefs & les principaux auteurs de cette violence publique, que contre ceux qui se trouveront les avoir assistez. **Mais comme Sa Majesté Nous a pareillement ordonné d'empêcher à l'avenir qu'il n'arrive de semblables désordres, & d'establi dans les lieux destinez aux divertissemens publics, la même sûreté qui se trouve établie par les soins & par la bonté de Sa Majesté dans tous les autres endroits de Paris : le Procureur du Roy Nous a requis qu'il fust sur ce par Nous pourvû, afin que ceux qui voudront prendre part à cette sorte de divertissement, d'où présentement tout ce qui pourroit blesser l'honnêteté publique doit estre heureusement retranché, ayent la liberté de s'y trouver sans craindre aucun des accidens ausquels ils ont esté si souvent exposés. (...) ¹⁵⁸⁴»***

Puis l'ordonnance les 1673 reprend exactement les dispositions contenues dans celle de 1672¹⁵⁸⁵.

A Paris, l'établissement de spectacles officiellement reconnus a donc impliqué que des mesures de police spécifiques soient édictées afin que les représentations se déroulent dans l'ordre et la tranquillité.

La province va suivre l'exemple de la capitale. Et dès qu'un Théâtre privilégié va ouvrir ses portes en Provence, une ordonnance va intervenir pour organiser la police des spectacles.

Ainsi, à Marseille, le premier Opéra décentralisé de province fait son ouverture fin janvier 1685. Les premières ordonnances concernant la police de ce Théâtre datent logiquement de cette époque. Les plus anciennes que nous ayons retrouvées à ce jour, sont celles qui sont intervenues en 1688 et 1689. Elles vont reprendre les principales dispositions des ordonnances de 1672 et 1673 tout en les adaptant et en prévoyant des mesures spécifiques : elles ont pour but de réprimer les comportements particuliers adoptés par le public marseillais et qui sont susceptibles de causer des troubles s'ils ne sont pas sanctionnés.

¹⁵⁸⁴ Ordonnance du 9 janvier 1673 pour maintenir la tranquillité publique dans les lieux où se représentent les Comédies. Publiée et affichée le 10 du même mois. Voir LA MARE, Nicolas (de), *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et outs les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 442.

¹⁵⁸⁵ Ces deux ordonnances sont reproduites en annexe.

Ainsi l'ordonnance du 12 janvier 1688, inclut une interdiction déjà prévue par l'ordonnance de 1672 mais qui est aussi en rapport direct avec l'attitude du public de la cité phocéenne. En effet, « entrer sans payer » est une pratique courante dans tous les Théâtres mais elle semble être une véritable « spécialité » à Marseille :

« DE PAR LE ROY,

M. de Forville de Pilles, capitaine d'une des galères de Sa Majesté, gouverneur-viguier ; et MM. les Echevins de cette ville de Marseille.

Ayant esté informez que plusieurs personnes indiscrettes se tiennent debout dans l'amphithéâtre de l'opéra et que ceux qui sont derrière ne peuvent pas bien voir, ce qui pourroit causer des querelles et des désordres, estant juste que tout le monde voye les représentations pour son argent,

NOS ORDONNONS à toutes personnes de quelque qualité condition qu'elles soyent de s'asseoir lorsque l'opéra jouera et de s'observer pour faciliter à chascun le moyen de ~~prendre ce plaisir~~¹⁵⁸⁶ voir commodément ; (...)

En foy de quoy nous avons fait la présente ordonnance pour estre publiée et affichée par tous les Lieux et Carrefours.¹⁵⁸⁷ »

L'ordonnance de police du 25 janvier 1689 reprend quant à elle des mesures classiques déjà contenues dans les ordonnances pour les spectacles de Paris de 1672 et 1673 :

«DE PAR LE ROY,

M. de Forville de Pilles, capitaine d'une des galères de Sa Majesté, gouverneur-viguier ; et MM. les Echevins de cette ville de Marseille.

Afin d'empêcher les désordres qui arrivent à la porte de l'Académie Royale de Musique, autrement l'Opéra, où plusieurs font violence pour entrer sans payer ce qui est réglé pour la rétribution des acteurs, et d'autres pour se placer du parterre à l'amphithéâtre ou aux loges sans vouloir payer ce qui est dû pour chaque place dont le prix est différent ;

Nous faisons défense à toutes personnes d'entrer dans la dite Académie et lieu de l'Opéra, sans payer au préalable ce qu'on a accoutumée du payer, & de se loger ailleurs qu'à la place dont ils auront convenu avant que d'entrer, suivant le billet qui

¹⁵⁸⁶ Biffé dans l'original.

¹⁵⁸⁷ AMM, FF 179, Marseille 12 janvier 1688.

*leur sera donné pour laquelle ils auront payé ce qui est réglé, moins d'y faire aucun désordre ni violence*¹⁵⁸⁸»

Comment expliquer que les dispositions contenues dans l'ordonnance de police pour l'Opéra de Paris de 1672 soient reprises exactement et appliquées telles quelles aux spectacles de Marseille ?

Cela se justifie par deux raisons :

- D'abord, l'ordonnance de 1672 contient déjà toutes les principales « *deffenses* » qui doivent s'appliquer à tous les spectacles. De plus, l'Opéra de Marseille étant un spectacle privilégié, il est normal qu'il soit soumis aux mêmes règles de police que celles qui valent pour l'Opéra de Paris.
- Par ailleurs on peut faire une distinction entre les *Ordonnances générales de police* édictées par le roi et qui vont s'appliquer à Marseille et dans d'autres villes du royaume ; et les « *Ordonnances spécifiques* » édictées directement par les autorités municipales, en conformité avec les textes généraux et qui vont régler des questions particulières, ou réprimer certains comportements locaux bien spécifiques.

Concernant les principales interdictions qui s'appliquent aux spectacles, l'ordonnance de 1672 prévoit qu'il sera « *procédé extraordinairement contre ceux* » qui « *exciteront quelque tumulte, & qui troubleront les spectacles et divertissements publics* ».

Il est par ailleurs fait défenses « *à toute sorte de personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, de faire effort pour entrer dans le lieu de l'Académie ; de porter aucunes armes à feu dans celui des représentations, d'y tirer l'épée, pour & d'y faire aucune insulte ou querelle, à peine de la vie.*

¹⁵⁸⁹ »

Les principaux comportements réprimés sont donc : entrer sans payer, exciter des troubles, causer des querelles, porter des armes à feu ou encore tirer l'épée.

¹⁵⁸⁸ AMM, GG 192, Marseille 25 janvier 1689.

¹⁵⁸⁹ Ordonnance du 11 décembre 1672 pour maintenir la tranquillité publique à l'Opéra citée par LA MARE, Nicolas (de), *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et outs les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 441.

Certaines ordonnances de police concernant les spectacles de Marseille vont reprendre directement ces « *deffenses* » faites par les ordonnances royales. Ainsi en est-il de l'ordonnance générale de police du 16 octobre 1725, homologuée par un arrêt de la Cour d'Aix-en-Provence du 23 avril 1727 :

« Leur faisons très expresses inhibitions & défenses de porter dans le dit lieu aucunes armes à feu, d'y tirer l'épée & d'y faire aucune insulte ou querelle, sous les peines portées par les ordonnances de Sa Majesté (...)

Mande aux commissaires de police & officiers de ville de tenir soigneusement la main à l'exécution de ladite ordonnance¹⁵⁹⁰ »

Si ces premières ordonnances de police concernant les spectacles contiennent des mesures générales applicables à toutes les représentations, il sera cependant nécessaire de les modifier, de les adapter, de les réactualiser en prenant de nouvelles mesures chaque fois qu'un nouveau comportement, non prévu par les ordonnances précédentes, viendra troubler les spectacles.

Ainsi, dans les ordonnances de police concernant les spectacles de Marseille, certaines défenses vont être précisées au fil du temps comme l'interdiction de changer de place en cours de représentation ou encore de se tenir debout durant le spectacle ou de porter des chapeaux car cela gêne les autres spectateurs et les empêche de voir ; enfin, tout ce qui pourrait causer des troubles susceptibles de dégénérer de manière grave est interdit.

L'ordonnance du 29 novembre 1788 prévoit notamment :

« Sur ce qui nous aurait été représenté que c'est contre les règles & l'usage, que les spectateurs placés aux premières loges, à la galerie ou à l'amphithéâtre tiennent leurs chapeaux sur la tête ; et que rien n'est plus opposé aux bienséances ; & considérant que le public a souvent manifesté le mécontentement que lui cause cet abus, dont la continuité pourrait exciter des murmures & troubler le spectacle ; & après avoir ouï sur ce le procureur du roy ;

Nous, échevins... avons fait très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'avoir leur chapeau sur la tête au spectacle, lorsqu'elles seront placées aux premières loges, à l'amphithéâtre, ou dans la galerie, même durant les entractes ou pendant les intervalles d'une pièce à l'autre, sous

¹⁵⁹⁰ AMM, FF 187, 16 octobre 1725, f° 53.

*aucun prétexte, à peine de 25 livres d'amende & d'interdiction du spectacle en cas de récidive.*¹⁵⁹¹ »

Nous voyons donc que les premières ordonnances concernant la police des Théâtres interviennent en même temps que l'établissement de spectacles officiellement reconnus (Opéra de Lully, Comédies à l'Hôtel de Bourgogne, Opéra de Marseille) et dans le but d'assurer leur bon déroulement.

A ce sujet, l'ordonnance de 1673 indique que l'ordre doit régner durant les représentations et aux abords des Théâtres de la même manière que la « *sûreté qui se trouve établie (..) dans tous les autres endroits de Paris* ».

Quelles sont alors les personnes chargées d'assurer le bon déroulement des représentations ?

b. Les personnes chargées d'assurer la police des spectacles sous l'Ancien Régime

On peut noter que les mentions figurant au début et la fin des ordonnances de police des spectacles sont généralement toujours les mêmes.

L'ordonnance du 11 décembre 1672 concernant l'Opéra de Paris commence ainsi :

« *Sur ce qui Nous a esté représenté par le Procureur du Roy (...)*»,

Et se termine par ;

« *Laquelle (ordonnance) sera executée selon sa forme & teneur (...), lûë, publiée & affichée par tout où besoin sera, afin que personne n'en puisse prétendre cause d'ignorance. Ce fut fait & donné par Messire GABRIEL NICOLAS DE LA REYNIE, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat & Privé, Maistre des Requestes ordinaires de son Hostel, & Lieutenant de Police de la Ville, Prévosté & Vicomté de Paris, l'onzième Décembre mil six cens soixante-douze. Signé, DE LA REYNIE. DE RIANZ*¹⁵⁹² »

Les rôles joués à la fois par le procureur du roi et par le lieutenant de police de la ville en matière de spectacles sont donc ici formellement établis. Et le texte de l'ordonnance de 1673 confirme que cette police particulière est placée sous la responsabilité de M. de

¹⁵⁹¹ AMM, FF 184, Marseille 29 novembre 1788.

¹⁵⁹² *Ibid.*

la Reynie, qui est le conseiller du roi mais aussi et surtout le « lieutenant général de police¹⁵⁹³ » de la ville de Paris.

On retrouve, dans les ordonnances pour la police des Théâtres de la Ville de Marseille, les mêmes mentions que celles citées ci-dessus. En effet, les échevins indiquent clairement qu'ils agissent en leur qualité de « *lieutenants généraux de police* », sur ce qui leur a « *été représenté par le procureur du roy* ».

A la fin de l'ordonnance, il est en général indiqué :

« *Fait & donné à Marseille, en l'hôtel de ville & chambre de police* » et, « *enregistré ès règlements des lettres royaux du greffe civil de la cour du parlement de ce pays de Provence suivant l'arrêt rendu par icelle* »¹⁵⁹⁴.

On retrouve aussi la même mention pour l'ordonnance du 16 octobre 1725 et d'autres encore.

Si dans la capitale c'est la police et notamment le lieutenant général qui a la responsabilité de la surveillance des Théâtres, quelles seront les autorités chargées de surveiller le bon déroulement des spectacles en Provence ?

A partir des documents d'archives, nous avons pu déduire qu'à Marseille, la police des spectacles est régie par les règles suivantes :

- ce sont les échevins qui adoptent, en leur qualité de lieutenants généraux de police, les règlements après avoir « *oui le procureur du roy* »
- puis ce sont les capitaines et lieutenants de quartier, les brigadiers et les gardes qui sont chargés de l'application et du respect des mesures de police édictées
- les comportements interdits et les défenses faites sont imprimés et affichés pour que « *personne n'en puisse prétendre cause d'ignorance* »
- si certains perturbateurs décident de passer outre ces interdictions, l'ordonnance du 17 mai 1752¹⁵⁹⁵ prévoit en ses articles 10 et 11 la procédure qui sera suivie : « *ceux qui seront surpris en contravention (...) seront arrêtés et conduits aux prisons royaux* », puis un procès verbal sera dressé par les officiers de garde au

¹⁵⁹³ Cette charge avait été créée par l'édit royal de 1667 qui organisait aussi de manière publique et professionnelle la police

¹⁵⁹⁴ Voir notamment l'ordonnance en matière de police des spectacles du 16 octobre 1725, AMM FF 182 f° 428 ou FF 187, f° 53.

¹⁵⁹⁵ AMM, FF 187, Marseille 17 mai 1752.

spectacle. Le lendemain il en sera référé aux échevins qui statueront et prononceront la sanction.

- Enfin il y a trois types de sanctions : l'amende, l'interdiction de spectacles, et la prison.

Deux documents d'archives de 1723 et 1725, viennent confirmer ces affirmations. Et l'on peut voir que la police de la ville de Marseille s'organise sur le modèle de ce qui existe dans la capitale (intervention de commissaires notamment) :

Ainsi dans une affiche du 21 décembre 1723, *extrait des Registres de la Lieutenance Générale de Police*, les échevins de Marseille ordonnent, en leur qualité de

« lieutenants généraux de police » :

« MANDONS aux capitaines & officiers de Ville & aux Gardes de police de tenir soigneusement la main à l'exécution de la présente ordonnance & de nous avertir sur-le-champ des bruits, désordres & tumultes qui pourraient arriver, afin qu'il y soit à l'instant pourvu, & que ceux qui s'en trouveront être les auteurs ou complices puissent être saisis & arrêtés, & leur procès fait & parfait suivant la rigueur des ordonnances. Et afin que personne n'en puisse prétendre cause d'ignorance, la présente Ordonnance sera lue, publiée & affichée à la porte de la Comédie & partout ailleurs où besoin sera. ¹⁵⁹⁶ »

Les termes employés ici sont exactement semblables à ceux utilisés dans l'ordonnance de police pour l'Opéra de Paris de décembre 1672¹⁵⁹⁷.

Un autre document du 14 décembre 1725, nomme précisément les personnes chargées de la police des spectacles. Il y est clairement établi que le directeur de l'Opéra est tenu d'obéir à tous les ordres donnés par les officiers de ville qui sont de garde durant les représentations. D'ailleurs, il sera permis à ces derniers d'entrer gratuitement au Théâtre afin qu'ils puissent accomplir la mission qui leur est dévolue.

Ainsi, les échevins, en qualité de lieutenants généraux de police, ordonnent :

« qu'il y aura toujours, à chaque représentation, deux commissaires de police, un capitaine de quartier & un lieutenant de ville pour faire observer les ordonnances de police, la décence, et empêcher les sifflements, troubles & tapages qui peuvent arriver pendant les représentations, remédier à tous ces différents cas sur-le-champ, en avertir

¹⁵⁹⁶ AMM, FF 211, Marseille 21 décembre 1723.

¹⁵⁹⁷ Voir le texte de l'ordonnance du 11 décembre 1672 reproduit *in extenso* en annexe.

les échevins, et à cet effet, tous les susnommés auront l'entrée libre partout où leur présence paraîtra nécessaire & où ils jugeront à propos.

Au surplus, le directeur de l'opéra sera obligé de prendre un garde de police à chaque représentation, qui se tiendra à la porte jusques au commencement de l'opéra, & plus si besoin est, ou si les officiers de ville & commissaires de police le jugent nécessaire ; à tous lesquels il leur sera subordonné & tenu de leur obéir en tout ce qui lui sera ordonné. ¹⁵⁹⁸ »

Par ailleurs, *l'Almanach historique de Marseille pour l'année 1780*¹⁵⁹⁹, nous apprend que la police de la Comédie est composée d'un certain nombre de gardes mais que lors des jours de bals, celle-ci est augmentée.

En 1788, il est précisé qu'il appartient « *aux capitaines & lieutenants de quartier & aux brigadiers et gardes de service au spectacle, de tenir la main à l'exécution de cette ordonnance, laquelle sera imprimée & affichée dans la salle des Spectacles & partout où besoin sera, afin que personne n'en ignore.* ¹⁶⁰⁰ »

A Marseille ce sont donc bien les échevins et les officiers de ville qui sont en charge de la tranquillité des spectacles et non le commandant de Place comme cela peut être le cas dans d'autres grandes villes du royaume (Lyon notamment¹⁶⁰¹). Les commissaires, capitaines de quartier¹⁶⁰², lieutenants de quartier, brigadiers et gardes assurent l'ordre au Théâtre et veillent au bon déroulement des représentations. Ce sont eux qui ont la responsabilité d'assurer l'exécution des ordonnances concernant la police des spectacles.

Mais parfois, l'autorité des officiers de garde au Théâtre n'en impose pas assez et leur présence n'arrive pas à empêcher la survenance de troubles.

¹⁵⁹⁸ AMM, FF 190, Marseille 14 décembre 1725, f° 1.

¹⁵⁹⁹ *Almanach historique de Marseille pour les années 1770 et 1780*, Impr. Jean Mossy, Marseille, 1770-1780. On retrouve exactement la même mention pour les années 1781 à 1790.

¹⁶⁰⁰ AMM, FF 184, Marseille 29 novembre 1788.

¹⁶⁰¹ Nous revenons plus en détail sur cette différence dans le développement consacré aux conflits de compétences, voir *infra*. Voir aussi sur cette question, FUCHS, Max, *La vie théâtrale en province au XVIIIème siècle. Les salles, la police des spectacles*, Librairie E. Droz, Paris, tome I, 1933, pp. 167 et s.

¹⁶⁰² D'après le *Dictionnaire de la Provence* de Claude François Achard, le capitaine de quartier commande les milices bourgeoises, et assure les patrouilles pendant la nuit, dans les villes, etc. Il est aux ordres des échevins et il est choisi parmi les citoyens les plus distingués.

Trois cas peuvent alors se présenter qui vont de l'incident le plus banal aux événements les plus tragiques :

- Il y a d'abord, le manque de respect ponctuel de certains spectateurs vis-à-vis des personnes autorisées à assurer l'ordre durant les représentations. Ici, le désordre est en général vite maîtrisé.
- Il y a ensuite, la répétition régulière d'abus et de perturbations durant les spectacles. Si, malgré les procès verbaux dressés par les officiers, les échevins n'agissent pas pour ramener le calme, une procédure spécifique peut alors être mise en route, avec des ordres venant du roi : le Parlement sera alors sollicité et interviendra en matière de police des spectacles.
- Enfin, et c'est le cas le plus grave, il peut arriver que les troubles et les désordres survenant durant une représentation soient tels qu'il faudra faire appel à un détachement militaire pour rétablir l'ordre et la tranquillité, la police des spectacles étant dans l'incapacité de le faire seule.

Pour chacun de ces trois cas, une procédure bien spécifique doit être suivie :

****La remise en cause de l'autorité de la police des spectacles et l'incapacité à empêcher la survenance de troubles : le cas du manque de respect des spectateurs vis-à-vis des officiers de garde au spectacle**

Dans le premier cas évoqué, celui des spectateurs manquant de respect aux officiers de garde au spectacle ; le trouble est généralement vite maîtrisé : en effet, les spectateurs irrévérencieux vont être sortis de la salle et conduits à l'Hôtel de ville. Un procès verbal est alors dressé. Celui-ci est lu aux personnes à qui les faits sont reprochés, en présence des officiers municipaux, Maire et substitut du procureur. Enfin, s'il y a lieu, une condamnation est prononcée.

Les ordonnances prévoient des peines d'amende, de prison ou d'interdiction du spectacle pour les contrevenants. Mais ces mesures sont-elles véritablement dissuasives ? Apparemment pas pour les marseillais, car les cas d'insultes vis-à-vis des officiers de garde au spectacle ne sont pas rares.

Ainsi, à l'audience du 30 décembre 1740, il est fait « *rapport tant par M. Beülan, commissaire de police, que par les officiers de ville qui se trouvaient à la représentation de la Comédie lundi dernier* » qu'il fut donné des « *coups de sifflet si forts et si réitérés*

que le spectacle en fut troublé et en aurait été interrompu si le dit Beüolan ne l'avait fait arrêter, ce qui donna lieu à un désordre qui fut exécuté par Derculé cadet, lequel, à la tête de plusieurs inconnus, se serait avancé en tumulte et en poussant de grands cris (...) Et sur ce que le sieur Venture, capitaine de ville lui aurait dit qu'il ne lui convenait pas de faire du bruit et d'augmenter le désordre, le dit Derculé l'aurait vivement injurié. ¹⁶⁰³»

Pour avoir excité de tels troubles et pour avoir injurié un officier de ville chargé de la police des spectacles, Derculé est condamné à 10 livres. La sentence est « *affichée à la porte de la salle & partout où besoin sera.* ¹⁶⁰⁴ »

Dans une autre affaire datant d'avril 1775, cette fois c'est un soldat qui se permet d'injurier l'un des gardes de police.

C'est ce qui est établi lors de l'audience du 28 avril :

« (...) étant à la salle des spectacles le soir d'aparavant, apprirent que Estienne Reynaud, garde de police, avait été insulté par un particulier. Il dit que se trouvant posté dans le parterre il avait entendu ce particulier parler à haute voix contre un acteur qui était en scène ; qu'interpellé de parler plus bas, il avait répondu d'une voix plus forte : "C'est bon !" Qu'interpellé de nouveau il avait répondu que c'était sa voix ordinaire, en faisant, comme pour se moquer : a a. Sommé de dire pourquoi il avait injurié le garde de police, il répond que c'est le garde qui est un insolent, un gueux, méritant cent coups de bâton. Il dit s'appeler Beyrès, officier dans le Régiment de Conti.

Invité à se présenter le lendemain l'hôtel de ville il dit qu'il y viendrait. Pour lors, le sieur Lebrun, qui était avec lui, dit qu'il était aussi officier, quoique sans uniforme, & qu'il épousait les griefs de son camarade envers le garde.

Tous deux assignés, ne se sont pas présentés.

Nous, échevins ... vu qu'ils n'ont pas comparu, les avons condamnés : Beyrès à 300 livres, Lebrun à 150 livres, et à huit jours d'interdiction du spectacle. ¹⁶⁰⁵»

Ce cas est particulièrement intéressant parce qu'il indique comment les échevins procèdent lorsque les perturbateurs ne se présentent pas malgré l'assignation qui leur a été faite.

¹⁶⁰³ AMM, FF 289, f° 146 v°, Marseille 30 décembre 1740.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*

¹⁶⁰⁵ AMM, FF 290, f° 146 v°, Marseille 28 avril 1775.

D'autres fois, les agitateurs s'opposent à leur arrestation et usent de violence.

L'audience du 8 avril 1767, nous apprend que « *Broqueri, officier de ville, rapporte qu'étant de garde hier, à la Comédie, il aurait entendu une voix s'élever du parterre et demander qu'un certain acteur ne quittât pas la troupe l'année prochaine ; et que, s'étant approché, suivi de la garde pour reconnaître et faire sortir le contrevenant (...) il aurait arrêté le nommé Orange au moment même qu'il répétait hautement : "Nous le voulons ! Nous le voulons !"* Mais tandis qu'il ordonnait à Canton, brigadier de police de conduire le contrevenant au corps de garde de l'hôtel de ville, **le nommé Velay se serait opposé par violence et voie de fait contre la garde pour empêcher l'arrestation.** Ce qui obligea Broqueri de faire arrêter Velay lui-même en même temps que Orange. Mandés venir, on dit être, l'un : André Orange natif de Sainte-Croix de Ténériffe, isle de Canarie, actuellement sans profession ; ne s'être trouvé en contravention que parce qu'on l'avait assuré qu'il était permis de demander à haute voix un acteur dont le public était content ; l'autre Jean Félix Velay, originaire de Saint-Jean dans les Cévennes, commis de négociant, & ne s'être opposé et avoir résisté à l'arrestation d'Orange que parce qu'il croyait qu'il était pointé en faute.¹⁶⁰⁶ »

Orange est condamné à 50 livres, et Velay à 150 livres plus trois mois d'interdiction de spectacle .

Ainsi, cette affaire résume parfaitement la procédure suivie par les officiers de villes en charge de la police des spectacles lorsqu'il s'agit d'arrêter des perturbateurs.

****La remise en cause de l'autorité de la police des spectacles et l'incapacité à empêcher la survenance de troubles : le cas de la répétition régulière d'abus et les erreurs d'appréciation des lieutenants généraux de police**

Le deuxième cas évoqué concerne les désordres, voire les abus qui se produisent de manière régulière aux spectacles. Normalement, si les troubles sont récurrents, il appartient aux maire et échevins d'intervenir en qualité de lieutenants généraux de police et de décider des nouvelles mesures à adopter afin de ramener la tranquillité au spectacle. Mais il arrive que les échevins de Marseille négligent de prendre les dispositions nécessaires ou qu'ils commettent des erreurs manifestes d'appréciation :

¹⁶⁰⁶ AMM, FF 290, f° 61, Marseille 8 avril 1767.

Par exemple, en ne doublant pas la garde lorsque les circonstances l'exigent, ou encore, en n'allant pas au spectacle alors que leur présence est requise pour en imposer, particulièrement lors de représentations où l'atmosphère est plus que tendue.

Lorsque de tels manquements sont établis, il n'est alors pas exceptionnel que les échevins de Marseille soient rappelés à l'ordre par différentes autorités comme :

- l'intendant (qui est aussi le premier président du Parlement d'Aix),
- le gouverneur, ou encore
- le ministre du roi lui-même lorsque l'affaire remonte jusqu'à Paris.

Le 9 juin 1758, c'est La Tour, intendant et premier président qui écrit aux lieutenants généraux de police en leur rappelant leurs responsabilités concernant l'ordre qui doit régner durant les représentations :

*« Je viens d'apprendre que depuis quelques jours il régnait de grands désordres dans le spectacle de Marseille. La comédie ne put, même hier, y être représentée par rapport aux clameurs réitérées de la cabale. **La police vous est confiée & vous ne sauriez ignorer qu'un de vos principaux devoirs et d'empêcher le trouble et le tumulte dans les spectacles ou doivent régner la tranquillité & la décence. C'est le cas de punir ceux qui en sont les auteurs. Informez-moi de tout ce qui s'est passé & de ce qui a pu donner lieu à pareilles indécences.***¹⁶⁰⁷ »

Parfois le bruit de l'incapacité des échevins à assurer la police au spectacle et la répétition de désordres et d'indécences durant les représentations remontent directement jusqu'au roi. Le monarque entend bien, alors, que bon ordre y soit mis immédiatement. Ce fut le cas à Marseille en 1752.

Mais puisque ce sont les autorités municipales qui sont en charge du bon déroulement des spectacles, et que ce sont elles qui ont la responsabilité d'élaborer les règlements de police, le roi fait donner des ordres pour qu'une procédure bien précise soit suivie : il est demandé au Parlement d'intervenir pour palier les manquements des autorités municipales en matière de police des spectacles.

Dans l'affaire de 1752, le Parlement d'Aix va se rapprocher des lieutenants généraux de police pour qu'ensemble ils remédient au problème. Les échevins devront donc instruire

¹⁶⁰⁷ AMM, GG 191, Aix 9 juin 1758.

le procureur général des abus qui se sont glissés dans la police des spectacles, puis réviser les règlements de police dans le but d'éliminer tout désordre et, enfin, le Parlement appuiera de toute son autorité les nouvelles mesures décidées par les échevins. Ce processus est parfaitement décrit dans la lettre du 12 mars 1752 adressée aux magistrats de Marseille, par le baron de Monclar, procureur général au Parlement :

« Je viens de recevoir des ordres du Roy pour travailler à rétablir l'ordre & la décence dans les spectacles de Marseille. Il paraît que Sa Majesté instruite des abus qui y règnent, se repose sur le Parlement du soin d'y remédier ; sur quoi j'ai cru que la première démarche que j'avais à faire était d'exciter votre zèle, que le Parlement appuiera de toute son autorité. Je vous prie donc de vouloir m'instruire en détail des abus qui se sont glissés dans la police des spectacles, & des règlements que vous avez faits pour les réprimer afin que je concerte avec vous les moyens les plus convenables pour y affermir le bon ordre & la tranquillité.

On se plaint, en particulier, d'une coutume fort singulière suivant laquelle ceux qui sont dans le parterre prétendent avoir droit de passer dans l'amphithéâtre au second acte. Il est aisé de comprendre les désordres que ce flux et reflux occasionne. Je crois donc que vous devez incessamment interdire cette communication par l'autorité immédiate que vous avez en pareille matière, ou me faire part au plus tôt des obstacles que vous y trouvez, & que j'ai peine à prévoir.¹⁶⁰⁸ »

Enfin il peut arriver que les échevins reçoivent des remontrances de la part du gouverneur de la province et de l'intendant, voire du ministre du roi lui-même, lorsque leurs manquements sont graves en matière de police des spectacles.

L'affaire de 1766 en est un excellent exemple. Nous avons déjà vu que cette année-là lors de la représentation donnée le mardi gras au Théâtre de Marseille, la foule était très nombreuse. Certains spectateurs avaient même été placés sur la scène, au point que les artistes n'avaient plus suffisamment d'espace pour jouer. Dans le parterre les gens se pressaient et bientôt des insultes avaient fusées puis des projectiles avaient été lancés. L'ordre avait finalement été ramené mais il s'en était fallu de peu qu'un drame se produise.

¹⁶⁰⁸ AMM, GG 191, Aix 12 mars 1752.

Les premières réprimandes viennent du gouverneur. Il rappelle aux échevins, dans une lettre du 13 février 1766 quelle est la conduite à tenir dans ce genre de situation et quelles sont leurs responsabilités et celles des officiers de garde présent au spectacle :

« J'ai reçu votre lettre m'informant du désordre qu'il y a eu le mardi gras à la comédie. (...)

Je suis surpris de vous entendre dire qu'il a été occasionné par le trop grand nombre d'abonnés qui remplissent le théâtre (la scène). Dans toutes les villes de province il est permis aux directeurs de comédie de faire autant d'abonnements qu'ils le peuvent. (...)

Si il n'y a point assez de place pour les acteurs, c'est à ceux qui sont chargés de la police des spectacles, c'est à vos capitaines de quartier, de faire mettre un peu à côté les spectateurs, en les menaçant, s'ils refusent, d'en porter plainte à vous-mêmes, ou à moi-même ; c'est à eux de faire placer sur le théâtre des bancs ou autres sièges à une certaine distance de la coulisse & d'empêcher qu'on ne franchisse cet espace. ¹⁶⁰⁹ »

Toujours à propos de cette même affaire, cette fois c'est le ministre du roi, le comte de Saint-Florentin, qui va faire des remontrances aux échevins de Marseille. Dans une lettre datée du 28 février 1766 il fait savoir aux lieutenants généraux de police que :

*« Sa Majesté n'est pas également satisfaite de votre conduite. Elle a trouvé mauvais que vous ne vous soyez pas concertés pour qu'un de vous assistât à la comédie dans un jour aussi orageux que celui du mardi gras, & quand vous savez qu'il ne se passe pas d'année que le spectacle ne soit troublé de la manière la plus indécente. **Il lui est d'ailleurs revenu que quelques-uns de vous ayant été avertis de ce qui s'y passait, ils n'ont pas voulu s'y rendre, ni même prendre aucune mesure pour arrêter le désordre. Il lui est pareillement revenu que la garde que vous employez pour la police est trop mal composée, & que les places s'en donnent par faveur.***

Il peut être à propos que personne à l'avenir ne soit sur le théâtre, mais le parterre ne demanderait pas moins une réforme. (...)

*Enfin, vous devriez veiller sur les directeurs de la comédie & les empêcher de donner plus de billets qu'il n'y a de places dans la salle. **C'est inutilement que vous réclamez les privilèges de la ville & les droits de votre juridiction, toutes les fois que votre mauvaise administration mettra dans la nécessité indispensable de recourir à des voies extraordinaires pour maintenir ou pour rétablir l'ordre au Spectacle.** ¹⁶¹⁰ »*

¹⁶⁰⁹ AMM, GG 191, Aix 13 février 1766.

¹⁶¹⁰ AMM, GG 191, Versailles, 28 février 1766.

Dans l'affaire de 1766, non seulement les officiers de ville qui étaient de garde au spectacle, ce jour là, n'avaient pas réussi à contenir les désordres, non seulement les échevins n'étaient pas présents et avaient prouvé leur incapacité à gérer la police des spectacles, mais en plus de tout cela, un conflit de compétences¹⁶¹¹ était venu compliquer ce cas déjà difficile. En effet, devant les troubles graves qui se produisaient sous ses yeux, le procureur du roi, M. Demende, n'avait pas hésité à prendre les choses en main et à donner des ordres alors que cela n'était pas du tout de son ressort.

Il avait notamment justifié son intervention par l'urgence de la situation. Les capitaines de quartier et les lieutenants de ville de garde au spectacle ce jour là expliquent que M. Demende, procureur du roi, voyant les tumultes qui se produisaient, serait parti chercher du renfort et alors que « *le calme était rétabli (...) lorsque nous aurions vu arriver de l'arsenal un détachement de cent soldats du Régiment de Médoc, la baïonnette au bout du fusil, tambour battant, qui se seraient emparé de toutes les avenues tant des rues voisines de la comédie, que des portes de la salle des spectacles, et dont les officiers auraient posé des sentinelles au théâtre, parterre, amphithéâtre, loges et paradis, avec consigne de ne laisser entrer ni sortir personne jusqu'à nouvel ordre, ayant observé que le dit Me Demende, procureur du roi, excité sans doute par le motif de la sûreté publique, accompagnait les officiers qui commandaient le détachement, & qu'il postait lui-même les sentinelles.*

Surpris d'une pareille entreprise faite sans nécessité & sans pouvoir, sans réquisition de la part de MM les échevins ni de la nôtre, nous nous serions présentés avec nos marques de commandement aux officiers qui étaient à la tête des soldats, & leur aurions demandé de quel droit ou de quel ordre ils étaient venus établir une garde étrangère dans un lieu où il ne devait y en avoir d'autre que celle que la police a seule le droit d'y mettre, ils n'auraient point voulu nous écouter, disant qu'ils ne nous connaissaient point, nous auraient consignés comme les derniers des habitants, & nous auraient même menacés de nous faire bourrer si nous ne nous retirions ; ce que Romain, brigadier des gardes de police, et les autres gardes, quoique ayant leurs uniformes et bandoulières auraient aussi éprouvés.

Tous les spectateurs ne voyant détenus & méconnus de cette manière, et les privilèges & droits de la ville détruits par l'introduction d'une garde & d'officiers étrangers, se

¹⁶¹¹ Plus loin nous donnons d'autres exemples de conflits de compétences. Voir *infra* le développement concernant cette question.

*seraient alors présentés aux portes de la salle pour sortir ce qui leur aurait d'abord été refusé. Alors un acteur nommé Desaintis serait venu annoncer de la part de Me Demende, que la comédie était finie et qu'il n'y aurait pas de petites pièces, non plus que de bal ; et la toile ayant été baissée et levée tout de suite, les officiers du dit détachement de Médoc auraient fait vider les 1ères loges & le théâtre, ensuite l'amphithéâtre et secondes loges, & finalement le parterre et le paradis, les uns après les autres ; **après quoi ledit détachement & sentinelles posées aux rues, se seraient retirées comme ils étaient venus, tambour battant, dans l'arsenal, aux yeux de tous les habitants qui ignoraient comme nous la raison d'un attentat à leurs privilèges, libertés et immunités aussi extraordinaire qu'inouï ; redevenus libres par la retraite de ces soldats, nous aurions rassemblé la garde de la ville, et après avoir fait visiter toute la salle pour préserver les accidents de feu et les autres inconvénients, nous nous serions retirés et aurions référé tout ce que dessus à Messieurs les échevins lieutenants généraux de police, qui nous auraient ordonné d'en dresser le présent procès verbal, que nous affirmons véritable, pour servir et valoir ainsi et comme il appartiendra.** ¹⁶¹²»*

Les échevins se plaignent de la manière dont Demende a agi et décident de porter leurs **« plaintes à M. le duc de Choiseul pour faire réparer l'infraction qui est ainsi faite aux privilèges de cette ville, suivant lesquels les troupes ne peuvent y faire aucun service, et de ce qu'elles ont empêché nos officiers de faire le leur.**

D'autre part, M. le procureur du Roi en la sénéchaussée, ayant demandé ces troupes et entrepris de plus sur la juridiction qui nous est attribuée sur ce qui concerne les spectacles, nous emportons aussi des plaintes à M. le comte de Saint-Florentin pour avoir satisfaction des entreprises de ce magistrat sur nos privilèges et sur notre juridiction. ¹⁶¹³»

Me Demende justifie alors son intervention dans une lettre du 15 février 1766 :

« Je croirais manquer à une partie de mon devoir si je ne me procurais l'honneur de vous faire part d'un tumulte affreux arrivé mardi dernier, (...) Aussi, sans entrer dans aucun détail, il me suffira de vous assurer que le désordre a été au comble.

¹⁶¹² ADBR, C 3977, Marseille 12 février 1766.

¹⁶¹³ ADBR, C 3977, Marseille 14 février 1766.

Le parterre & le théâtre se sont mutuellement assaillis à coups d'orange ; bientôt les chaises qui étaient sur la scène, les lampions ardents, ont été lancés dans l'orchestre, & une troupe d'officiers se sont précipités dans le parterre l'épée à la main.

Au milieu de cette émeute l'inaction des officiers de police a nécessité mon zèle à les suppléer. J'ai mandé par un billet très pressant les cavaliers de la maréchaussée que j'ai inutilement attendus. Dans cet intervalle, le projet formé par les fuyards du parterre de revenir armés se venger au sortir du spectacle des officiers, la recette volée à la porte, la menace entendue du parterre de mettre le feu au théâtre, des tisons ardents qui y ont été lancé, des canifs ouverts qui sont tombés aux pieds de dames qui étaient placées, tous ces attentats réunis qui m'ont été déférés par la Directrice, m'ont déterminé à recourir aux moyens extrêmes pour empêcher un malheur général et un incendie.

Au défaut des cavaliers qui n'ont point paru, au refus de Messieurs les échevins dont on avait averti quelques uns du tumulte et du danger instant, j'ai requis main forte à M. le Commandant de Glandèves qui a citté (?) deux compagnies de l'arsenal auxquelles je donnai l'ordre pour les disposer de façon à assurer la retraite des spectateurs. Je fis cesser le spectacle qui se continuait par lambeaux et avec rumeurs, & cela pour ne pas laisser le temps d'effectuer le complot projeté.

Tout le monde se retira en bon ordre et en sûreté. J'ai eu le bonheur de voir ma conduite et mes dispositions mériter l'approbation de M. le procureur général à qui j'eus l'honneur d'en rendre compte, et celle de tous mes concitoyens et de tous les ordres de la ville. ¹⁶¹⁴»

Le moins que l'on puisse dire, c'est que les deux versions diffèrent. Ce qui est sûr c'est que les échevins ont été blessés dans leur orgueil de lieutenants généraux de police et sont vexés de ce que le procureur du roi ait pu empiéter sur leur juridiction et donner des ordres à leur place.

Pour éviter qu'une telle affaire et qu'un tel dysfonctionnement ne se reproduisent, et pour empêcher un nouveau conflit de compétences, le gouverneur, M. le duc de Villars, rappelle la nécessité de demander un détachement de soldats en renfort lorsque les tensions sont trop vives au Théâtre. Dans sa lettre datée du 14 février 1766, il indique la

¹⁶¹⁴ ADBR, C 3977, Marseille 15 février 1766.

marche à suivre en pareil cas et assure que l'annulation des représentations n'est pas la solution à adopter :

*« Les esprits, dites-vous, sont si échauffés qu'il serait très dangereux de lui permettre (au directeur de théâtre) de jouer samedi & même dimanche. Il est aisé de faire disparaître ce danger, & puisque votre garde ne vous semble pas assez forte pour contenir ces esprits-là, **ne pourriez-vous prier le commandant de Glandevès de vous donner un détachement de 50 grenadiers ? En le demandant vous-même vous ne craignez pas sans doute de porter atteinte à vos privilèges ; ainsi les choses resteront en l'état où elles étaient, avec cette différence que les spectateurs n'excéderont point les banquettes placées sur le théâtre & ne s'y tiendront pas debout. Vous proposez au contraire de les en faire retirer & d'empêcher que personne s'y place : mais en prenant ce parti il faudrait donc, comme à Paris & dans les autres villes du royaume, qu'il y eut un parquet, & cet ouvrage ne peut être entrepris que dans la quinzaine de Pâques.** ¹⁶¹⁵ »*

Par ailleurs, dans une lettre du 13 février 1766 qui concernait cette même affaire, le gouverneur s'était permis de rappeler aux échevins quelles étaient les mesures qui avaient été prises en 1752 pour éviter tout désordre lors d'une manifestation particulière au Théâtre de Marseille :

« Je me ressouviens dans le moment que lors des fêtes que je donnai en 1752 à l'occasion de la convalescence du prince que nous venons de perdre, vous demandâtes vous-mêmes de tirer un détachement de grenadiers du fort Saint-Jean & de la citadelle de Saint-Nicolas, pour le placer au dehors & au-dedans de la salle de comédie où je donnai un bal. Et vous étiez bien loin alors de regarder cela comme une atteinte à vos privilèges. Je crois même qu'il serait très prudent, quelquefois, vu la faiblesse de votre garde, que vous eussiez recours à de pareils renforts. ¹⁶¹⁶ »

****La remise en cause de l'autorité de la police des spectacles et l'incapacité à empêcher la survenance de troubles : le cas de l'appel à un renfort militaire lorsque la garde ordinaire est dépassée**

Nous venons de voir que par ses deux lettres des 13 et 14 février 1766, le duc de Villars insiste auprès des échevins et leur enjoint fortement de faire appel aux soldats lorsqu'ils

¹⁶¹⁵ AMM, GG 191, Aix 14 février 1766.

¹⁶¹⁶ AMM, GG 191, Aix 13 février 1766.

sentent que la garde habituelle ne sera pas suffisante pour assurer l'ordre et la tranquillité durant les spectacles.

Les échevins seront bien obligés de suivre ce conseil en 1772 lors de la tragique représentation de *Zémire et Azor*. En effet, devant l'incapacité de la garde présente au spectacle, à contenir les désordres, il sera fait appel à un détachement de soldats placés sous les ordres du bailli de Glandèves. Mais cela se fera uniquement sur la demande expresse des échevins. Ainsi la procédure préconisée par le gouverneur en 1766 sera suivie, et les lieutenants généraux de police, en ayant sollicité eux-mêmes l'intervention de militaires n'auront pas le sentiment que l'on aura empiété sur leur domaine de compétence comme ce fut le cas en 1766.

Il arrive donc que des soldats viennent prêter main forte aux officiers de ville lorsque les troubles sont trop grands. Il s'agit ici du troisième des cas d'incapacité (mentionné plus haut), et c'est l'hypothèse la plus grave, celle où la police des spectacles n'arrive pas à empêcher la survenance de tumultes qui tournent à la tragédie.

Il est important de souligner que dans ce cas particulier de la représentation de *Zémire et Azor* en novembre 1772, ce sont des soldats qui viennent aider à rétablir la tranquillité, alors que le reste du temps ce sont généralement eux qui sont à l'origine des troubles graves qui surviennent durant les spectacles à Marseille (voir notamment l'Affaire du régiment du Médoc, celle du régiment d'Angoumois et d'autres développées dans le chapitre 3 de la 2^{ème} partie).

La représentation tragique de *Zémire et Azor*, le 29 novembre 1772, est un cas très intéressant de « collaboration » entre des officiers de ville et des militaires pour rétablir l'ordre aux spectacles. Nous avons vu qu'il y avait eu une tension très vive dans la salle au moment où l'œuvre avait été représentée : en effet, la pièce avait été commandée par Mme d'Albertas, femme du nouveau président du Conseil Supérieur, nouvelle institution qui avait remplacé le Parlement d'Aix suite à la réforme Maupéou. Ainsi, lors de la tragique représentation les incidents qui surviennent dans la salle prennent une ampleur telle qu'il est nécessaire de faire appel à l'aide des militaires. C'est la décision que vont prendre les quatre échevins qui sont restés à l'Hôtel de ville lorsque vers les 6 heures et demie, un lieutenant et un brigadier de police, « *détachés par les ordres des officiers qui étaient restés à la comédie* » viennent les avertir du désordre qui règne au Théâtre. Au même instant, arrive à l'hôtel de ville M. le comte de Pilles (Gouverneur) qui explique que le tumulte à la comédie a été poussé à l'excès : il

propose de faire appel à un détachement de soldats, mais il rappelle qu'une procédure bien précise doit être suivie pour que des militaires puissent intervenir :

« Il (comte de Pilles) ne voyait plus qu'un seul remède qu'il venait nous (échevins) proposer, & qui était de faire renforcer notre garde par des troupes ; qu'il venait d'en conférer avec M. le Bailli de Glandèves, & que M. de Glandèves lui avait dit qu'il ne donnerait des troupes que sur sa réquisition, & que nous ne pouvions en obtenir qu'en le requérant lui-même d'en demander.¹⁶¹⁷ »

Le cas est assez spécifique pour le signaler : officiers de villes et militaires se trouvent associés pour rétablir l'ordre au théâtre. Mais tout reste sous le contrôle des échevins : en effet on remarque que les soldats ne pourront intervenir que si les magistrats de la ville en font la demande au gouverneur, le Comte de Pilles, qui lui-même en fera la réquisition auprès du Bailli de Glandèves. Il est important de souligner la procédure ici suivie car elle confirme bien que la police des spectacles dépend entièrement des autorités municipales.

Dans le procès-verbal dressé par les échevins le 30 novembre 1772, l'on apprend :

« Et sur-le-champ, nous, Échevins susdits, requîmes par écrit M. le comte de Pilles de nous faire donner par M. de Glandèves un détachement de troupes, et tout de suite M. de Pilles adressa un billet à M. de Glandèves pour lui demander 25 hommes. Ce billet fut signé par M. de Pilles dans l'hôtel de ville, et fut porté à M. de Glandèves par le dit sieur Broquery officier de ville, à qui nous donnâmes ordre de distribuer ce renfort aux endroits où il serait nécessaire.¹⁶¹⁸ »

Malgré la tragique représentation de *Zémire et Azor* il semble que la police continue d'être mal assurée aux spectacles de Marseille : on y danse, on y joue à la main chaude, etc. Cela est d'autant moins acceptable après les graves désordres qui sont survenus le 29 novembre 1772.

Le 8 janvier 1773, le prince de Marsan écrit aux échevins afin qu'ils fassent observer strictement la police au spectacle :

« Je viens d'apprendre avec la plus grande surprise que depuis l'accident arrivé le 29 novembre il s'était encore commis des indécences dans le parterre de la comédie, comme décrit de "Paix-l& !" pendant les entractes, & nommément, un jour que l'on

¹⁶¹⁷ AMM, BB 370, Marseille 30 novembre 1772, f° 78 v°

¹⁶¹⁸ AMM, BB 370, Marseille 30 novembre 1772, f° 78 v°

*jouait Roméo et Juliette, pendant les entractes on a dansé dans le parterre & on y a joué à la main chaude, ce qui prouve à quel point la police est mal faite & combien peu le public la respecte. Comme cela est de la plus grande conséquence, & que vous venez d'en voir les suites trop funestes, il faut absolument, Messieurs, que vous avisiez au moyen d'y mettre ordre très promptement & qu'à l'avenir ces clameurs n'aient pas lieu impunément. Sans quoi j'en informerai M. le duc de La Vrillière & je me concerterai avec lui pour empêcher ces indécences. **Car quoi que personne ne soit plus zélé que moy à maintenir & faire valoir les privilèges de la ville de Marseille, cependant le bon ordre qui ne vient que d'une bonne & exacte police, & dont dépend la conservation des sujets qui est préférable à tout ; ainsi je vous préviens de vous occuper très sérieusement de cet objet. Je vous prie de me rendre compte des moyens dont vous jugerez à propos de vous servir & de l'effet qui s'en suivra.**¹⁶¹⁹»*

Cette incapacité des lieutenants généraux à assurer parfaitement l'ordre et la tranquillité et à éviter les troubles sérieux durant les représentations se manifeste donc de manière ponctuelle et dans des cas vraiment exceptionnels. Comme nous l'avons déjà vu, cette faille dans la police des spectacles va inciter d'autres autorités à intervenir dans un domaine de compétence qui n'est pas le leur, ce qui va générer des conflits.

c. Les conflits de compétences en matière de police des spectacles

Il est vrai que les échevins de Marseille sont jaloux de leurs compétences en matière de police des spectacles et l'affaire de la représentation donnée le mardi gras de 1766 avait mis en lumière les rivalités de juridiction qui existaient à ce sujet (voir *supra*).

D'ailleurs la Grand Chambre du Parlement d'Aix avait alors été obligée d'intervenir pour rappeler les procédures à suivre et pour clarifier les compétences de chacun.

C'est ce qu'indique la lettre écrite aux échevins, le 26 juin 1766, par M. de Montclar, procureur général à propos des juridictions de la police & du siège :

« Messieurs, la procédure que vous avez prise en concurrence avec la sénéchaussée au sujet du tumulte arrivé dans la salle de spectacle de Marseille le 10 février dernier, a donné lieu d'abord à un arrêt du Parlement, qui ordonne qu'une commission accèderait

¹⁶¹⁹ AMM, FF 213, Paris, 8 janvier 1773

sur les lieux, & ensuite à des plaintes de la part des Officiers de la sénéchaussée, qui prétendent que vous avez entrepris sur leur juridiction.

Ils avaient présenté à cet effet une requête à la cour pour faire déclarer nulles & incompetentes toutes les procédures faites à cette occasion de votre autorité. J'ai arrêté cette requête, de l'aveu de la grand Chambre, pour ne plus renouveler entre vous ce débat de juridiction, & je vous écris par ses ordres pour empêcher que cet exemple ne tire à conséquence pour l'avenir. La cour est persuadée que vous n'aurez pas de peine à reconnaître les véritables règles & à vous y conformer à l'avenir.

Il est certain que le juge de police ne doit en aucune façon procéder quand la justice ordinaire a commencé l'instruction sur un fait qui est de sa compétence, & sous ce premier point de vue il est impossible de soutenir la validité de votre procédure.

*Mais cette objection n'est pas la seule qu'on puisse vous faire ; il arrive quelquefois que vous informez & décrétez légitimement sur des faits qui méritent ensuite d'être poursuivis par la voie du procès extraordinaire, mais c'est que le fait était par lui-même de la compétence de votre tribunal, que les circonstances qui exigent l'instruction par recolement & par confrontation n'ont été découvertes que dans le cours de la procédure. Vous êtes obligés dans ce cas de renvoyer après le décret, & quand le délit a excédé par sa nature les bornes de votre compétence quand la plainte vous annonce qu'il exige des peines que vous ne pouvez infliger, - **vous ne devez point procéder à l'information ; ici les 3 circonstances concourent, qui mettent la question hors de tout doute : le délit avait notoirement tous les caractères qui constituent le cas Royal ; il était notoire que la justice ordinaire en avait connu, & la plainte qui vous a été portée, suffisait pour vous avertir que le fait excédait les bornes de votre compétence.**¹⁶²⁰»*

Les échevins très attachés, voire jaloux de leurs compétences en matière de police des spectacles, n'hésitent pas à s'adresser aux autorités municipales de Lyon pour leur demander comment elles exercent cette même police. Il est intéressant alors de constater que les usages diffèrent fortement d'une ville à l'autre.

Dans une lettre du 14 mars 1766, les échevins de Lyon répondent à ceux de Marseille sur les « honorifiques à l'espectacle » :

« Nous n'avons ici aucun titre qui nous attribue spécialement la police sur les spectacles. Elle y est exercée par M. le Commandant, & nous n'avons la

¹⁶²⁰ AMM, FF 213, Aix 26 juin 1766.

connaissance que des difficultés qui peuvent survenir entre les acteurs et actrices, pour les terminer par la voie de la conciliation sans aucune espèce de juridiction.

Cependant, comme la salle nous appartient, en la faisant construire nous nous sommes réservés une loge qui est à côté de celle de M. le Commandant ; mais nous n'y jouissons & ne pouvons prétendre à aucune distinction¹⁶²¹ ; tout l'honorifique appartient à M. le Gouverneur, qui donne le privilège des spectacles ; lui seul peut avoir le tapis, & en son absence, M. le Commandant qui le représente ; mais ce dernier ne l'exige pas.

Les affiches sont mises au nom de M. le Gouverneur, en ces termes :

Les comédiens de Mgr le Marquis de Villeroy, gouverneur de cette ville, donneront etc.... Et lorsque les acteurs font l'annonce des pièces, ils se contentent de saluer le parterre, le côté de la loge de M. le Commandant & celui de la loge de M. l'Intendant, sans aucune espèce d'apostrophe.

Voilà, Messieurs, quels sont les usages en cette ville au sujet du spectacle, & ce sont les seuls éclaircissements que nous puissions vous donner. (...)

Les Prévôts des Marchand, & Echevins¹⁶²²»

La ville de Marseille ferait-elle figure d'exception ? C'est elle qui accueille le premier Opéra décentralisé de province en 1685, elle qui s'occupe des règlements internes s'appliquant aux artistes¹⁶²³, elle qui assure la police des spectacles et elle encore qui donne son agrément pour que des troupes de comédies puissent venir jouer même lorsqu'elles sont sous la protection du gouverneur. Enfin nous avons vu qu'il avait été reconnu aux échevins de Marseille, le privilège de faire mettre un tapis à leur loge. Quels motifs auraient donc les échevins de se plaindre, leurs pouvoirs semblent plus importants que dans d'autres grandes villes du royaume.

Mais tout ceci n'empêche pas que survienne en 1774, un nouveau conflit de compétences. En effet, le 12 janvier 1774, lors d'une représentation au Théâtre de Marseille, plusieurs officiers du régiment d'Angoumois causent des troubles graves, obligeant tous les spectateurs du parterre à sortir. Les maires et échevins en leur qualité de lieutenants généraux de police rendent leur justice et prononcent des sanctions mais une procédure similaire avait été lancée concurremment par le procureur du roi en la

¹⁶²¹ Nous avons vu que les échevins de Marseille, eux, pouvaient placer un tapis à leur loge.

¹⁶²² AMM, FF 213, Lyon le 14 mars 1766.

¹⁶²³ Comme les échevins de Lyon.

sénéchaussée et le lieutenant criminel avait lui aussi « *décerné plusieurs décrets de prise au corps* ¹⁶²⁴ ».

Les autorités municipales qui ne peuvent accepter un tel empiètement sur leur juridiction de police adressent une requête au Parlement d'Aix :

« A Nos seigneurs du Parlement

Supplient humblement les sieurs Maire (...)

Remontrent qu'ils sont obligés de se pourvoir contre un décret rendu par le Lieutenant criminel de la ville de Marseille, notoirement incompetent, & d'attaquer en même temps un arrêt de la cour dont les dispositions portent atteinte à la juridiction des suppliants.

Voici les circonstances du fait qui ont donné lieu au décret & à l'arrêt de la cour.

Le 12 janvier dernier, plusieurs officiers du Régiment d'Angoumois qui se trouvaient en garnison à Marseille, se rendirent à la salle de la comédie & dans le parterre.

Dans le temps de la représentation de la pièce, lorsque tout était dans une parfaite tranquillité, les officiers ainsi dispersés dans le parterre, mirent l'épée à la main et, à grands coups de plat d'épée ils obligèrent tout ce qui était au parterre d'en sortir.

Les représentations honnêtes de la part du capitaine de quartier, chargé par état de faire régner l'ordre & la décence dans la salle, ne furent pas capables d'arrêter le désordre. Le capitaine de quartier fut même vivement & publiquement insulté de la part des officiers qui, après avoir fait évacuer le parterre de la manière du monde la plus outrageante & la plus scandaleuse, ordonnèrent aux comédiens de continuer la représentation de la pièce que tout ce tapage avait interrompue.

Il serait difficile de trouver des exemples d'un pareil désordre qui est un violement le plus absolu de toutes les règles, non seulement l'autorité des lieutenants généraux de police a été méprisée en la personne du capitaine de quartier, qui agissait sous leurs ordres, toutes les ordonnances, tous les règlements de police ont été méconnus, mais la sûreté & la tranquillité publique a été troublée de la manière du monde la plus scandaleuse.

Comme un pareil désordre arrivé dans la salle des spectacles était de la seule compétence des officiers de police, les suppliants, en leur qualité de lieutenants généraux de police procédèrent à une information contre les auteurs du tapage, & sur

¹⁶²⁴ AMM, FF 213, 3 mars 1774.

les premiers résultats de la procédure ils décernèrent onze décrets de prise de corps contre onze officiers.

Quoique les suppliants fussent les seuls en droit de prendre cette procédure, cependant le procureur du roy en la sénéchaussée présenta de son chef une requête de plainte & le Lieutenant criminel prit en conséquence une information ensuite de laquelle il décerna également plusieurs décrets de prise au corps.

Ces 2 procédures ayant été portées au greffe du Parlement, la cour a rendu un arrêt le 24 janvier dernier, qui casse également les 2 procédures sur un moyen de forme, & en même temps ordonne qu'il serait de nouveau informé par le Lieutenant criminel en la sénéchaussée autre que celui qui avait procédé. De sorte que la cour a laissé subsister les deux décrets de soit informé. (...)

La connaissance de tout ce qui regarde l'ordre, l'harmonie qui doivent régner dans les spectacles du théâtre est expressément attribuée aux lieutenants généraux de police tout comme les désordres qui peuvent troubler cet ordre, la sûreté & la tranquillité publique.

Il serait inutile de rappeler les dispositions des édits de création des lieutenants généraux de police, de ceux qui ont été rendus postérieurement & des arrêts qui les ont maintenus dans leur juridiction. De sorte que le procureur du roy de la sénéchaussée n'était pas fondé à requérir l'information sur le désordre, le tumulte, les excès arrivés le 12 du mois de janvier dernier pendant le cours de la représentation de la tragédie d'Inès de Castro, & le Lieutenant criminel pouvait encore moins ordonner l'information.

Ce point de compétence qui serait indispensable à l'égard de tous juges de police en général, l'est encore moins à l'égard des suppliants qui ont à cet égard des titres particuliers & si exprès, qu'il n'est pas possible de méconnaître leur compétence & l'incompétence du Lieutenant criminel de Marseille.

En effet on n'a jamais contesté aux suppliants le droit de veiller à la tranquillité & à la décence qui doit régner dans les spectacles, & de punir les infracteurs, tellement que sur la réquisition du procureur du roy à la police, ils firent, le 17 mai 1752, un nouveau Règlement pour réprimer les abus qui s'y étaient introduits, & prévenir ceux qui pourraient naître à l'avenir.

L'article 9 de ce Règlement porte que nul ne pourra commettre aucun désordre soit en entrant soit en sortant ; siffler & faire des huées avant & pendant les représentations (...)

Par cet arrêt (du 14 août 1753) la cour, faisant droit à la requête des échevins, casse le décret de soit informé, ceux de prise de corps & d'ajournement, ensemble toute la procédure prise par le Lieutenant criminel de Marseille (...)

Lors du tapage qu'il y eut à la comédie en 1766, la cour laissa subsister la procédure prise par les lieutenants généraux de police (...)

En vain voudrait-on opposer que les excès dont il s'agit sont d'une nature à devoir être instruits par recolement & confrontation (...)

Ce considéré, vous plaira, Nosseigneurs, en concédant acte aux suppliants de l'appel qu'ils déclarent former envers le décret de soit informé (...) ordonner que les suppliants, en qualité de lieutenants généraux de police requerront au premier jour en jugement contre le dit procureur du roy de la sénéchaussée. ¹⁶²⁵ »

Pour éviter que de tels conflits de compétences ne surviennent, les ordonnances de police sont justement prévues pour délimiter clairement l'étendue des responsabilités qui échoient aux lieutenants généraux de police en matière de spectacles.

d. Le but poursuivi par les ordonnances concernant la police des spectacles et l'étendue des responsabilités attachées à cette police spécifique

Différentes ordonnances de police viennent régler successivement l'ordre qui doit être observé aux spectacles de Marseille. Le but est poursuivi est triple :

- d'abord il s'agit de rappeler quels sont les comportements interdits : en effet la répétition régulière de troubles laisse supposer que les spectateurs ignorent les défenses qui leur sont faites
- ensuite, il y a une volonté clairement affirmée de réunir en un seul texte toutes les dispositions précédentes
- enfin, les nouveaux règlements permettent d'ajouter de nouvelles mesures adaptées aux nouveaux abus qui se sont introduits.

¹⁶²⁵ AMM, FF 213, 3 mars 1774.

Ainsi qu'il est déclaré dans le préambule de l'ordonnance sur la police des spectacles du 17 mai 1752 :

« Sur ce qui nous a été représenté par le Procureur du Roi, que les désordres qui arrivent fréquemment aux Spectacles ne proviennent d'ordinaire que de l'inobservation des Ordonnances qui ont été rendues en différents temps sur cette partie essentielle de la police, & dont la plupart sont aussi peu connues que suivies ; néanmoins qu'étant nécessaire de rétablir la tranquillité & la décence qui sont l'âme des Spectacles, il serait expédient de renouveler les anciennes Ordonnances, même de les rédiger en un seul corps, pour en former un nouveau Règlement, en y ajoutant les dispositions les plus convenables, afin de réprimer les abus qui se sont introduits & prévenir ceux qui pourraient naître à l'avenir, pour être ensuite le dit Règlement exécuté selon sa forme & teneur. REQUERANT à ce qu'il soit pourvu.

*NOUS, Echevins Conseillers du Roi, Lieutenans-Généraux de Police de cette Ville de Marseille, adhérant au réquisitoire du Procureur du Roi, avons réglé, statué & ordonné, réglons, statuons & ordonnons ce qui suit.*¹⁶²⁶ »

Ce texte permet de réunir¹⁶²⁷ toutes les dispositions contenues dans les différentes ordonnances de police qui ont été faite depuis 1688.

Les 23 articles contiennent des mesures très diverses et parmi les défenses faites il y a :

- l'interdiction d'entrer sans payer sous peine de 10 livres d'amende ;
- l'obligation de prendre une contre-marque pour tous ceux qui sortiront du spectacle et qui voudront y entrer de nouveau ;
- l'interdiction de forcer les portes ou passages à peine de 50 livres d'amende et de 3 mois de prison,
- l'obligation de se tenir tranquille et avec décence durant les représentations,
- l'interdiction de faire du bruit, de parler à haute voix, d'avoir le chapeau sur la tête, de proférer aucune parole indécente sous peine de 5 livres d'amende et d'interdiction du spectacle en cas de récidive ;
- l'interdiction de siffler, faire des huées et des cris avant et pendant la représentation et pendant les entractes ; d'interrompre les acteurs ni troubler le spectacle de quelque manière que ce soit, à peine de 300 livres d'amende,

¹⁶²⁶ AMM, FF 212, Marseille 17 mai 1752.

¹⁶²⁷ Le texte complet de cette ordonnance de 1752 est reproduit en annexe

- l'interdiction de porter des armes prohibées, de tirer l'épée ou de générer des querelles
- l'interdiction d'exciter des complots dans la salle ou ailleurs, de distribuer des billets ou d'afficher des placards séditieux.
- l'interdiction d'assister aux répétitions

Par ailleurs, il y a une autre défense faite à l'article 5 du règlement de 1752 qui requiert une attention particulière : l'entrée des spectacles est interdite à une catégorie sociale bien précise :

«Tous domestiques portant Livrée ou non, sans exception, ne pourront entrer aux Spectacles, même en payant ¹⁶²⁸»

Les peines prévues par l'ordonnance de 1752 sont de trois sortes : amende, interdiction du spectacle et prison.

Enfin les articles 10, 11 et 12 indiquent par qui est exercée la police des spectacles et comment :

« 10. Tous ceux qui seront surpris en contravention (...) seront arrêtés & conduits aux Prisons Royaux ; à l'effet de quoi il y aura à chaque représentation un Commissaire de Police, & une Garde composée d'un Brigadier de Guet & de Police, & des gardes de sa Brigade avec leurs armes & commandée par un Officier de Ville.

11. Le Commissaire de Police & l'Officier de garde dresseront leur Procès verbal des contraventions qui auront été commises & y dénommeront les contrevenants ; & si aucun d'iceux avait été emprisonné, ils en référeront le lendemain aux Échevins Lieutenants-Généraux de Police, pour sur les dits verbaux ou rapport être statué selon l'exigence des cas.

12. Ceux qui empêcheront par force, ou autrement, que les contrevenants soient arrêtés et conduits en prison, ou qui useront de quelques voie de fait et contre la Garde, seront condamnés à 500 livres d'amende, sauf d'être poursuivis extraordinairement s'il y écheoit . ¹⁶²⁹»

¹⁶²⁸ AMM, FF 212, Marseille 17 mai 1752.

¹⁶²⁹ AMM, FF 212, Marseille 17 mai 1752.

Par ailleurs, les ordonnances concernant la police des spectacles nous permettent aussi de découvrir quels sont les usages locaux. Ainsi le règlement de 1787 nous apprend certaines des « stratégies » adoptées par les spectateurs de Marseille pour être sûrs d'avoir une place et l'article 3 de l'ordonnance de 1787 rappelle qu' « *il est défendu de faire garder ni loges ni places par des domestiques, valets, gens de livrée, ou femmes de chambre ; & si telles personnes s'y trouvaient, il est ordonné à l'officier de garde de les faire sortir sur le premier avis qu'il en recevra.*¹⁶³⁰ »

D'autres responsabilités sont rattachées à l'exercice de la police des spectacles. Ainsi, obligation est faite de vérifier le bon état des salles : par exemple, la solidité de la salle doit être préalablement constatée et régulièrement examinée. Et l'on doit prendre des précautions perpétuelles contre les incendies.

Dans un document extrait des *Registres du Greffe de la Lieutenance générale de police de la Ville de Marseille*, on peut lire :

« *Sur ce qui nous a été représenté par le Procureur du Roy, qu'en conséquence de l'enregistrement fait en notre greffe du Privilège de l'Opéra ; le commissaire de Police par Nous commis pour faire visiter en sa présence, par maçons & charpentiers, la Salle à ce destinée, nous ayant fait rapport que tout y est en bon état & en parfaite sûreté ; il reste pour la tranquillité publique à pourvoir qu'il n'y soit fait ni excité pendant les représentations aucun bruit, trouble, tumulte, violence ni désordre (...)*¹⁶³¹ »

C'est que la police des spectacles ne concerne pas que la salle elle-même, mais aussi ses abords. Cela est très clairement indiqué dans l'ordonnance de 1672 pour la police des spectacles de l'Opéra de Paris :

« *Et d'autant qu'il importe que chacun soit informé de la volonté de Sa Majesté, & qu'elle entend qu'il soit procédé extraordinairement contre ceux qui au dedans ou au dehors & proche de l'Académie exciteront quelque tumulte, & qui troubleront les spectacles & divertissemens publics (...)*¹⁶³² »

¹⁶³⁰ AMM, FF 184, Marseille 24 octobre 1787.

¹⁶³¹ AMM, FF 211, Marseille 16 octobre 1725.

¹⁶³² LA MARE, Nicolas de, *Traité de la police, op.cit*, Tome 1^{er}, p. 441

L'on retrouve ce souci dans l'ordonnance concernant les spectacles de Marseille de 1787. En effet, la nouvelle salle (le Grand Théâtre), construite sur l'ancien Arsenal des galères devait être inaugurée le 31 octobre 1787. L'ordonnance de police du 24 octobre de la même année veille donc à régler non seulement les mesures qui doivent être observées à l'intérieur de la salle mais également celles qui doivent être suivies aux abords du Grand Théâtre.

Ainsi le préambule de l'ordonnance confirme à nouveau que la police des spectacles ne se limite pas au bon déroulement de la représentation mais qu'il s'agit aussi, pour les lieutenants généraux de police, de veiller à la sûreté des abords de la salle, de s'assurer de l'état du local et de prévoir tous les moyens nécessaires pour empêcher les accidents de feu :

«(..) la nouvelle Salle de Spectacle devant être ouverte le 31 de ce mois, il est nécessaire de pourvoir à des arrangements relatifs à l'état du local & des rues qui environnent la salle, à la sûreté publique en tout ce qui peut concerner la sûreté des abords & à la tranquillité intérieure. Par la sentence que nous avons rendue le 15 de ce mois, il a été pourvu à tout ce qui concerne les moyens à prendre pour prévenir les accidents de feu à d'autres heures que celle du spectacle public ; les autres précautions pour la sûreté intérieure dépendent absolument des consignes qui seront données & de l'exactitude des officiers à les remplir.

À l'égard de celles qui sont relatives aux abords de la salle, les diverses batisses auxquelles on travaille & celles auxquelles on travaillera encore, ne permettent d'y pourvoir que d'une manière provisoire, sauf d'y être pourvu d'une manière définitive lorsque toutes les batisses seront finies.

Requiert en conséquence être statué sur le tout en conformité des conclusions qu'il a laissées sur le bureau (procureur du roi) et a signé.

Nous, maire.... Ordonnons ce qui suit : (...) ¹⁶³³ »

Les articles 6 et 7¹⁶³⁴ indiquent quelles sont les règles de circulation à respecter aux abords de la salle :

« 6. Attendu l'état dans lequel se trouvent les rues qui avoisinent la place qui est au-devant de la Salle du Spectacle, & les bâtisses auxquelles on travaille, il est

¹⁶³³ AMM, FF 184, Marseille 24 octobre 1787.

¹⁶³⁴ Nous avons déjà cité ces articles dans le chapitre 3 de la première partie, à propos des règles d'urbanisme et de circulation s'appliquant à la nouvelle salle de spectacles et à ses abords.

provisoirement ordonné aux cochers de défiler par la rue de Thiard et d'aller poster leurs carrosses à la place La Tour d'abord, après que les personnes qu'ils auront conduites seront descendues ; défenses leur sont faites de revenir devant la dite salle avant que l'ordre leur en soit donné par les gardes de police qui seront établis à cet effet. Pareilles défenses leur seront faites de s'y rendre autrement qu'à la file l'un de l'autre, & de passer en s'y rendant par tout autre rue que par celle de Ségur ; et seront tenus en se retirant de prendre la rue Thiard ; le tout à peine de cent livres d'amende, laquelle ne pourra être réputée comminatoire & sera payée sans déport.

7. Il est ordonné aux porteurs de chaises de ranger leurs chaises dans les rues Molière et Corneille, à la file les unes des autres. Ils laisseront les trottoirs des dites rues libres en tout temps, pour faciliter la sortie de la salle aux gens à pied ; à peine, en cas de contravention, de 50 livres d'amende, laquelle ne pourra être réputée comminatoire & sera payée sans déport¹⁶³⁵. »

D'autres mesures semblent découler directement de dispositions générales de police adoptées dans la capitale : on doit ainsi à La Reynie, premier lieutenant général de police de Paris (1667- 1697), un progrès considérable de la sûreté publique, grâce notamment à l'éclairage des rues.

Cette mesure se retrouve directement appliquée aux spectacles de Marseille puisque dans l'ordonnance du 16 octobre 1725 il est enjoint « *au Directeur dudit opéra, d'y avoir de la lumière, tant dans la salle qu'aux allées, montées & galeries, à peine de cent livres d'amende¹⁶³⁶* ». »

De même que les règlements internes concernant les artistes de Marseille avaient été une source d'inspiration pour les autres villes de Provence, de même les ordonnances pour la police des spectacles seront reprises par les villes voisines comme Toulon. Ainsi, au milieu du XVIII^e siècle, les maire et consuls de Toulon demandent à ce que les règlements de police établis pour le Théâtre de Marseille « *fussent observés et exécutés à Toulon¹⁶³⁷* », ce qui leur fut accordé, par le Parlement de Provence, le 19 décembre 1763.

¹⁶³⁵ AMM, FF 184, Marseille 24 octobre 1787.

¹⁶³⁶ AMM, FF 190, Marseille 16 octobre 1725.

¹⁶³⁷ Voir AMT, FF 685.

Ces règlements, légèrement modifiés par une ordonnance royale (1^{er} mars 1778) et un nouvel arrêt du Parlement (21 février 1777) étaient encore en vigueur au moment de l'ouverture des états généraux, c'est-à-dire à la veille de la Révolution¹⁶³⁸.

La lieutenance de police telle qu'instaurée par l'édit royal de 1667, va-t-elle disparaître avec l'Ancien Régime ?

Les désordres au spectacle sont, eux, toujours présents et il faut bien que des autorités maintiennent la tranquillité durant les représentations ou qu'elles rétablissent l'ordre lorsque des troubles surviennent.

B. LA POLICE DES SPECTACLES PENDANT LA RÉVOLUTION : LES LOIS DE 1790 ET 1791 ET LA TENTATION DE POLITISATION DE LA POLICE EN 1793

Comment va s'opérer la transition entre la police des spectacles d'Ancien Régime et celle qui sera mise en place par les lois révolutionnaires ?

Les responsabilités confiées aux autorités chargées du bon déroulement des représentations vont-elles être profondément modifiées ? ou s'agira-t-il seulement d'unifier la matière et les règles déjà existantes ?

En attendant qu'il soit statué sur la question, les Théâtres, eux, ne s'arrêtent pas de jouer, et les personnes à qui la surveillance des spectacles a été confiée sous l'Ancien Régime continuent à l'exercer normalement.

L'année 1789 va être une année de transition en matière de police des spectacles, jusqu'à ce que la loi des 16- 24 août 1790 sur l'organisation judiciaire ne vienne régler provisoirement cette question. (a)

Le décret du 13 janvier 1791 a pour objectif de régir de manière claire la matière en consacrant un régime de liberté, mais dès 1793, la tendance est à la politisation de la police chargée de la surveillance des spectacles. (b)

¹⁶³⁸ Voir PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, p. 88.

a. Une période de transition jusqu'à l'adoption de la loi des 16-24 août 1790

Dès novembre 1789 les autorités municipales de Marseille vont devoir faire face à la gestion de troubles sérieux. Malgré les apparences, les lieutenants généraux de police ont tiré les leçons des événements passés et ont pris acte des remontrances qui leurs ont été faites sous l'Ancien Régime : cette fois, ils vont prendre une mesure préventive et ordonner la suppression d'une pièce, afin de prévenir et d'éviter les troubles.

Il faut reconnaître que les grands bouleversements apportés par les événements de cette année 1789 poussent certainement les magistrats de Marseille à être plus prudents que d'ordinaire.

Ainsi dans une lettre du 13 novembre 1789 adressée au comte de Saint-Priest, au Maréchal Prince de Beauvau et pour copie aux députés des trois ordres à Paris, les échevins expliquent qu'ils ont été dans l'obligation d'interdire la représentation du ballet du *Déserteur* :

« Malgré les embarras indicibles dont nous sommes accablés, & qui ne nous donnent pas un instant de relâche, il est de notre devoir de vous rendre compte de ce qui s'est passé hier à la Salle des Spectacles.

On avait donné, quelques jours auparavant un Ballet du Déserteur dans lequel un détachement de chacun des Régiments que nous avons ici, fut appelé. Il y eut quelques coups de sifflet qui n'eurent aucune suite.

Le même Ballet fut annoncé hier, les mêmes détachements s'y rendirent. La première pièce était commencée lorsqu'on vint nous donner avis, à l'hôtel de ville, & pendant que nous étions au conseil, qu'il y avait un parti pour siffler la troupe, que cette dernière était décidée à ne pas souffrir impunément cette insulte. Nous nous conciliâmes alors avec M. le commissaire du Roi, qui présidait le conseil, & quelques notables ; et après de mûres réflexions il fut déterminé que nous ordonnerions par un écrit au directeur des spectacles de supprimer le Ballet annoncé pour le remplacer sur-le-champ par quelque autre pièce. L'ordre fut porté par un officier de ville à qui il fut enjoint de faire baisser la toile en cas de tumulte. À la réception de l'ordre, les détachements se retirèrent.

Dès que la première pièce fut finie, le directeur vint annoncer que par ordre supérieur on ne pourrait donner le Ballet annoncé & qu'il était prêt à le remplacer par la pièce qui serait la plus agréable au public. On exigea la lecture de l'ordre, et même celle de nos signatures. La plus grande partie des spectateurs applaudit. On parut agréer les

Solitaires de Normandie ; mais, lorsqu'on releva la toile, on redemanda le *Ballet du Déserteur*. Les acteurs furent obligés de quitter la scène, & après plusieurs tentatives pour apaiser le tumulte, on fut obligé de baisser la toile.

La moitié des spectateurs, à peu près, se retira alors ; mais ceux qui restèrent se permirent les plus grands désordres. Le lustre du milieu de la salle fut brisé, ainsi que la barrière qui sépare le parterre du parquet. L'orchestre fut dévasté, plusieurs portes des loges, ainsi que les bancs, chaises & lampions, furent jetés au milieu du parterre.

On vint nous en donner connaissance vers les 8 heures & demie au conseil qui était encore assemblé. Il y fut délibéré d'envoyer sur-le-champ un officier de ville à la salle des spectacles pour ordonner aux particuliers qui pouvaient s'y trouver de se retirer, & de faire prévenir en même temps M. le commandant de donner des ordres aux troupes pour qu'elles fussent prêtes à marcher à notre première réquisition. Tout fut exécuté. Mais à peine les ordres étaient-ils partis, que l'officier de ville, de garde à la Comédie, vint nous dire qu'il ne restait plus personne dans la salle & qu'il l'avait fait fermer.

Sur les bruits qui s'étaient aussi répandus qu'on voulait l'incendier, des patrouilles de dragons ont été faites aux environs pendant toute la nuit ; et le spectacle a été suspendu aujourd'hui pour faire les réparations urgentes.

Cette affaire n'a pas eu jusqu'à présent d'autre suite, mais elle ne nous a pas moins donné les plus vives inquiétudes. Il ne manquait que ce nouvel événement pour combler la mesure des maux que nous essuyons depuis huit mois. »

Dans cette affaire, les autorités municipales ont eu soin de prendre toutes les précautions nécessaires pour empêcher la survenance de désordres. Mais il y a ici une grande différence par rapport à tous les autres incidents évoqués : cette fois, toutes les décisions prises sont en réalité des mesures préventives (suppression du ballet, troupes prêtes à intervenir, patrouilles de dragons).

Pourtant cela n'a pas empêché la survenance de quelques troubles (dégâts matériels dans la salle) mais a permis de grandement les limiter.

Nous verrons plus loin que d'autres mesures préventives seront prises à Marseille durant la Révolution afin d'éviter des désordres¹⁶³⁹.

¹⁶³⁹ On peut citer à titre d'exemple le fait d'écourter les entractes. Voir AMM, 1 D art. 15, 1^{er} germinal an III (21 mars 1795) et 1^{er} floréal an III (20 avril 1795)

Les lois révolutionnaires concernant la police des spectacles vont-elles changer profondément cette matière ? et les dispositions générales ainsi adoptées, vont-elles s'appliquer sur tout le territoire ?

D'après le *Répertoire de législation Dalloz*¹⁶⁴⁰ « les lois concernant les municipalités placent la police des théâtres entre les mains des maires et adjoints, dans les départements ; à Paris, entre les mains du préfet de police. (...) 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. »

Il est vrai que la loi sur l'organisation judiciaire contient les premières dispositions adoptées par les révolutionnaires à propos la police des spectacles.

L'article 4 du titre XI prévoit notamment que « *Les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux.*¹⁶⁴¹ »

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*¹⁶⁴² dans lesquelles il propose que les mesures suivantes soient décrétées :

« 2° *La municipalité étant désormais chargée de tout ce qui concerne la police les 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*¹⁶⁴³ »

¹⁶⁴⁰ Voir, « Théâtre – Spectacle », art. 3, n° 52, p. 308, in DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droits civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, Nouvelle édition considérablement augmentée et précédée d'un essai sur l'histoire générale du droit français, Bureau de la jurisprudence générale du royaume, Paris, 1846 – 1873, t. 24.

¹⁶⁴¹ Pour la loi des 16-24 août 1790 voir MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, sous la direction de MAVIDAL et LAURENT, tome XXVIII, pp. 104 et s.

¹⁶⁴² Il s'agit de l'*Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale prononcée par M. de la Harpe, dans la séance du mardi 24 août*, (S.n), (S.l), 1790. Nous y avons fait longuement référence dans le chapitre 2 de la 3^{ème} Partie, concernant les auteurs dramatiques. On peut en retrouver le texte dans les *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, sous la direction de MAVIDAL et LAURENT, tome XXVIII, pp. 249 et s.

¹⁶⁴³ *Ibid*, tome XXVIII, pp. 256 et s.

La loi des 16-24 août 1790 ne modifie pas fondamentalement le fonctionnement de la police des Théâtres à Marseille : celle-ci continue à être gérée normalement par les officiers municipaux.

En effet, rien ne semble changer :

- les interdictions faites dans les règlements d’Ancien Régime concernant les spectacles restent en vigueur et sont toujours appliquées
- le bon déroulement des représentations est toujours assuré par les mêmes personnes (brigadiers, gardes, etc.)
- la procédure suivie à l’encontre de ceux qui ont généré des troubles reste identique.

Ainsi lorsque survient un nouvel incident le 20 octobre 1790 dans la salle des spectacles de Marseille, tout se déroule selon les habitudes normales : les gardes s’emploient à rétablir la tranquillité et les officiers municipaux sont présents pour donner les ordres à suivre :

« Pierre Foessac, brigadier de police (...) dit avoir reçu l’ordre de se rendre avec quatre autres personnes, hier, à la salle des spectacles, où ils se rendirent vers les 6 heures de relevée, pour observer si l’on y faisait pas de bruit.

Il se posta au parterre et fit poster ses quatre camarades, deux dans le parterre, et deux aux 3èmes loges.

Pendant la première pièce aucun trouble, jusque après la toile baissée. On entendit alors beaucoup de voix qui demandaient, les unes Ponteuil, les autres Verteuil.

Un instant après la toile fut levée, et Verteuil se présenta en scène. (...)

*Verteuil parut une seconde fois **annoncer l’ordre des Officiers municipaux que le spectacle était fini.***

Alors s’éleva du parterre et des 3èmes loges de nouveaux cris et des huées (...)

Messieurs les Officiers municipaux étant ensuite descendus dans le parterre pour inviter les bons citoyens à se retirer ¹⁶⁴⁴».

La suite de la procédure ne change pas de celle suivie sous l’Ancien Régime :

Une information est prise, les témoins de l’incident sont entendus par les maire, officiers municipaux et procureur de la commune¹⁶⁴⁵ ; les procès verbaux des gardes

¹⁶⁴⁴ Voir AMM I¹ 550, 21 octobre 1790

¹⁶⁴⁵ Voir AMM I¹ 550, 21 octobre 1790.

présents au spectacle sont lus ; et la sentence de la municipalité est prononcée, imprimée et affichée¹⁶⁴⁶.

Le décret du 13 janvier 1791 va venir préciser les responsabilités confiées aux municipalités en matière de spectacles.

b. 1791 – 1793 : De la liberté du Théâtre vers une politisation de la police des spectacles

Le 13 janvier 1791, le Chapelier présente à l'Assemblée un projet de décret concernant la liberté des Théâtres, le droit des auteurs mais aussi et surtout la police des spectacles.

Pour le Chapelier, la surveillance vis-à-vis des spectacles doit être limitée au strict nécessaire : c'est la liberté des Théâtres qui doit prévaloir :

« L'art de la comédie doit être libre comme tous les autres genres d'industrie ; ce talent, longtemps flétri par le préjugé, a enfin pris, au nom de la raison et de la loi, la place qu'il doit occuper dans la société : qu'il soit permis à chacun de l'exercer, et que seulement une surveillance de la police municipale empêche les abus qui tiennent, non à l'exercice de l'art, mais aux fautes des comédiens. (...) »

Voudrait-on que la police, les règlements des spectacles fussent faits par des hommes privilégiés, par des commissaires illégaux, qui n'auraient aucun caractère public ? Non ; pour que le bien de l'art et la conservation de nos principes, il n'existe plus de privilèges ; que chacun jouisse du droit d'élever des théâtres et de prendre ce moyen légitime d'exercer son industrie¹⁶⁴⁷ »

Le Chapelier reconnaît que la police a un rôle à jouer en matière de spectacles mais celui-ci doit être limité au strict minimum :

« Il faut sûrement que le bon ordre et la tranquillité règnent dans ces lieux où beaucoup d'hommes se rassemblent ; il peut être quelquefois nécessaire d'employer la force publique pour calmer des gens qui cherchent à mettre le trouble et pour faire observer

¹⁶⁴⁶ Voir AMM I¹ 550, 31 octobre et 2 novembre 1790.

¹⁶⁴⁷ Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif, 1^{ère} série, 1787-1799, sous la direction de MAVIDAL et LAURENT, tome XXII, pp. 211-212

les règlements ; mais, pour cela il n'est pas nécessaire que des baïonnettes entourent les spectateurs, et que tous les yeux rencontrent les signes de la défiance de l'autorité armée. Des officiers civils dans l'intérieur de la salle et une garde extérieure qui puisse être par eux requise au besoin, voilà toutes les précautions que l'ordre public réclame, que la raison autorise et que le régime de la liberté puisse permettre. ¹⁶⁴⁸»

Le rapporteur du projet de décret propose alors les articles suivants concernant la police des théâtres :

« Article 6.

Les entrepreneurs, où 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 civil. ¹⁶⁴⁹»

Le Chapelier ne vient-il pas là de résumer exactement la manière dont la police des spectacles a été exercée pendant tout le XVIIIe siècle à Marseille ?

¹⁶⁴⁸ Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif, 1^{ère} série, 1787-1799, sous la direction de MAVIDAL et LAURENT, tome XXII, p. 214.

¹⁶⁴⁹ Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif, 1^{ère} série, 1787-1799, sous la direction de MAVIDAL et LAURENT, tome XXII, p. 214.

Le rapporteur a-t-il décidé d'unifier la matière en reprenant dans ces articles les pratiques les plus généralement adoptées sur l'ensemble du territoire ? ou la cité phocéenne fait-elle figure ici de précurseur ?

Ce qui est certain c'est que les propositions faites par le Chapelier font immédiatement l'objet de contestations.

Lavie intervient en ces termes : « *Il me semble que 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.)*¹⁶⁵⁰ »

Si certains trouvent l'article 6 insuffisant, d'autres estiment au contraire qu'il porte une atteinte grave à la liberté. Mais le plus étonnant est de voir Robespierre prendre seul ce parti contre tous les autres. Il va même jusqu'à demander la suppression de ce fameux article :

« *Rien ne doit porter atteinte à la liberté du théâtre, et cependant l'article 6 du comité la détruit. Ce n'est pas assez que beaucoup de citoyens puissent élever des théâtres, il ne faut pas qu'ils soient soumis à une inspection arbitraire. L'opinion publique est seule juge de ce qui est conforme au bien. Je ne veux donc pas 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 ; par là on favorise les intérêts particuliers et non les mœurs publiques.*

*Je conclus à ce que l'on ajourne tout le projet plutôt que d'adopter le sixième article.*¹⁶⁵¹ »

¹⁶⁵⁰ *Ibid*, pp. 215-216.

¹⁶⁵¹ *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif, 1^{ère} série, 1787-1799, sous la direction de MAVIDAL et LAURENT, tome XXII, p. 216.*

Le Chapelier répond alors à Robespierre : « *S'il arrive qu'on représente des pièces qui blessent les mœurs ou la religion, il faut bien que les auteurs et les comédiens soient responsables. C'est ce que porte l'article 6 ; il porte aussi que l'officier municipal ne pourra rien ordonner que conformément aux lois ; ainsi rien n'attend au droit qu'à tout citoyen de faire présenter une pièce.* ¹⁶⁵² »

L'ajournement et les amendements sont donc rejetés et il est décidé l'adoption du projet présenté.

Même si le décret du 13 janvier 1791 consacre la liberté des spectacles, les articles 6 et 7 soumettent tout de même les Théâtres à un contrôle minimum : les salles sont sous l'inspection des municipalités pour tout ce qui tient à l'ordre et à la sûreté publique. Cette intervention très limitée de la police en matière de représentations théâtrale et lyrique marque la volonté de supprimer toute forme de surveillance arbitraire qui pouvait s'exercer sous l'Ancien Régime (notamment la censure).

Avec ce décret, la police n'a donc d'autre fonction que de veiller au bon déroulement des spectacles ¹⁶⁵³.

Nous l'avons vu, les dispositions contenues aux articles 6 et 7 du décret n'apportent rien de nouveau par rapport à la manière dont la surveillance des spectacles était déjà exercée à Marseille.

On peut cependant noter l'intervention du substitut du procureur de la commune qui veille à rappeler clairement aux maire et officiers municipaux, quels sont leurs devoirs en matière de police des Théâtres. Ainsi dans l'ordonnance du 14 avril 1791, il est expressément indiqué :

*« À Messieurs les Maire & Officiers municipaux,
Le substitut du procureur de la Commune,
Remontre que gardiens et responsables de la tranquillité publique, vous devez l'assurer par tous les moyens qui sont en votre possession. C'est sur les lieux publics surtout, où il se fait de grands rassemblements d'hommes, tels que les spectateurs, que vous devez*

¹⁶⁵² *Ibid.*

¹⁶⁵³ C'était aussi la fonction de la police des spectacles sous l'Ancien Régime. Mais avec la censure établie officiellement en 1701, les responsabilités évoluent : la police des Théâtres ne s'occupe plus seulement du bon déroulement des représentations mais le contenu de ce qui est représenté est aussi surveillé désormais. A Marseille, les autorités municipales peuvent interdire une pièce. Voir section II de ce chapitre.

fixer vos regards. Vous avez été témoins, plus d'une fois, que des demandes faites ou aux comédiens ou au régisseur, ont excité l'esprit de parti et failli occasionner des désordres.

*Au siècle de la liberté, de l'égalité & de la justice, nul citoyen ne devrait ignorer qu'il n'est plus permis de forcer les entrepreneurs de spectacles & les comédiens, à jouer toute autre pièce que celle qui a été affichée. **Ces prétentions offensent également les lois de la police et celles qui sont la sauvegarde du droit de propriété. Les lois de la police, parce que les décrets de l'Assemblée nationale confient aux municipalités le maintien du bon ordre dans les endroits où il se fait de grands rassemblements d'hommes, tels que les spectacles (décret du 16 août 1790). Et que les entrepreneurs des Spectacles ne doivent recevoir des ordres que des officiers municipaux (art. 6 du décret du 13 janvier 1791 sur les Spectacles.)***

Le droit de propriété, parce que les mêmes principes qui ont assuré la propriété individuelle et celle de la presse, on fait attribuer à tous les citoyens le droit d'élever des théâtres & d'y faire représenter toute genre de pièces. Cette propriété est sous la protection des lois & immédiatement sous celle du corps municipal. Le public a sans contredit le droit de manifester le désir qu'il peut avoir de faire représenter telle ou telle pièce, mais ne peut pas confondre cette liberté sage et réfléchie, avec des prétentions tumultueuses, encore moins avec les demandes isolées d'un petit nombre de particuliers, dont le goût ou le caprice ne peut imposer des lois à la généralité. On peut s'en rapporter aux Entrepreneurs sur le choix des pièces qu'ils présentent au public ; leur intérêt les avertit suffisamment, et ils savent que la désertion des spectacles est une vengeance licite lorsque les citoyens ne sont pas satisfaits. Vous devez empêcher, Messieurs, qu'on aille plus loin ; vous devez sauvegarde à la propriété, à la libre disposition des entrepreneurs ; vous devez aussi accorder protection aux acteurs qui remplissent leurs devoirs de citoyens actifs, et qui, membres de la Garde nationale, doivent jouir de la considération accordée par la Loi à tous les citoyens.

À ces causes, le remontrant requiert que très expresses inhibitions & défenses soient faites à toutes personnes de troubler la tranquillité des Spectacles, en forçant les acteurs & préposés de l'entreprise, à jouer d'autres pièces que celles qui auront été affichées, d'interrompre les représentations par des cris, des rumeurs, à peine d'amende ; et même d'être poursuivis, le cas échéant, comme perturbateurs du repos public, sur le rapport qui nous en sera fait par les officiers de ville, aux ordres desquels les citoyens seront tenus de déférer sur la première sommation qui leur en sera faite,

sous les mêmes peines ; comme aussi que défenses soient faites à toutes personnes d'appeler les auteurs, les acteurs, régisseur ou directeur sur la scène, sous prétexte de demandes à leur faire ; & à ceux-ci de paraître pour cet objet, sans ordre de la municipalité, sous telles peines qu'il appartiendra ; et au surplus qu'il soit enjoint aux régisseurs et directeurs, d'annoncer avant qu'on commence le spectacle, les obstacles qui pourraient être survenus pour empêcher la représentation des pièces affichées, & de restituer l'argent à tous les citoyens qui ne voudront pas rester au spectacle pour les pièces qui seront présentées en échange ; à peine de 500 livres d'amende ; et qu'il soit dit que l'ordonnance qui interviendra sera imprimée & affichée par tout où besoin sera, & notamment dans les salles de spectacles, & au-dehors, pour que personne n'en prétende cause d'ignorance ¹⁶⁵⁴ ».

Les Maires et officiers municipaux « adhèrent à la réquisition du substitut du procureur de la Commune ¹⁶⁵⁵ » et reprennent exactement les inhibitions et défenses requises, dans les mêmes termes qu'exposé ci-dessus.

A Marseille les choses suivent leur cours habituel, avec les incidents récurrents et coutumiers que sont les insultes, cris, huées, tapage, etc.

Le décret du 13 janvier 1791 qui organise la police des spectacles est respecté dans la cité phocéenne et le trouble survenu le 9 août 1791 le confirme. D'ailleurs, les procès verbaux dressés par l'officier de ville ainsi que l'audition du contrevenant par les autorités municipales et le substitut du procureur, relatent de manière détaillée et complète toutes les formalités accomplies.

Le verbal d'Antoine Brémond, officier de ville de garde au spectacle, rapporte les faits de la manière suivante :

«Aujourd'hui, 9 du mois d'août 1791, à 8 h. du soir, nous officiers de ville, étant de garde à la grande comédie, nous étant placés au parterre, avons entendu beaucoup du bruit. Nous avons aperçu celui qui paraissait en faire le plus. Nous l'avons approché, nous lui avons demandé le silence, il nous a paru ne vouloir pas le faire par la réponse qu'il nous a faite en nous disant à plusieurs reprises, & par manière d'insulte :

- *“C'est fort bien, c'est très bien, oui monsieur, oui monsieur” etc., etc.
& toujours à haute voix.*

¹⁶⁵⁴ AMM, GG 192, Marseille 14 avril 1791, Ordonnance de la Municipalité sur la Police des Spectacles.

¹⁶⁵⁵ *Ibid.*

Nous lui avons demandé son nom il nous a répondu qu'il était négociant.

- *“Ce n'est pas votre qualité que nous vous demandons, lui avons-nous dit, mais votre nom et votre demeure.”*

Il nous a dit qu'il s'appelait Mathieu, demeurant place aux Hommes, et toujours sur un ton de mépris. Voyant son impertinence menaçante nous avons été de suite en faire le rapport à M. Lieutaud, officier municipal, qui était à sa loge, & qui nous a dit avoir entendu lui-même le grand bruit qui s'était fait.

Nous nous sommes retirés pour redescendre au parterre ; nous avons rencontré sur le bas de l'escalier le nommé ci-dessus, qui nous a abordé avec un air furieux & menaçant, & nous a demandé notre nom. Nous lui avons répondu qu'il n'en avait que faire ; il a persisté à le savoir, alors nous l'avons sommé de nous suivre à la commune, ce qu'il a fait. Étant à la commune nous avons fait notre rapport à MM. les officiers municipaux qui nous ont ordonné d'en dresser notre procès verbal.

Fait l'an & jour ci-dessus.

Antoine Brémond, officier de ville. ¹⁶⁵⁶»

Le perturbateur est donc arrêté et mis en détention le soir même. Le lendemain il est présenté aux maire, officiers municipaux et substitut du procureur. Ils sont réunis pour entendre la lecture du procès verbal dressé par l'officier de ville en présence du contrevenant. Ce dernier va alors ou reconnaître les faits tels que rapportés ou donner des précisions. Puis la sentence sera prononcée.

Ainsi le « verbal » du 10 août 1791 rapporte :

« Ce jour d'hui, 10 août 1791, vers les 2 h. après midi, nous, Maire & officiers municipaux cette ville de Marseille, présent M. le substitut du procureur de la commune, assemblés dans une des chambres de la maison commune ; avons fait monter du corps de garde le sr François Mathieu, cadet, qui y est détenu en état d'arrestation depuis hier à soir. Nous lui avons fait faire lecture du verbal du sieur Antoine Brémond, officier de ville, après quoi par nous interpellé sur les faits contenus dans ce verbal, il a répondu que ces faits sont véritables, mais il observe que lorsque le sieur Brémond s'adressa à lui pour la première fois, il ne le reconnut pas pour officier de ville, n'ayant point aperçu son haussecol ; que s'il l'avait vu il n'aurait eu garde de lui répondre sur ce ton, parce qu'il reconnaît trop ce qu'il doit à un représentant de la Municipalité,

¹⁶⁵⁶ AMM, I¹ 550, Marseille 9 août 1791.

surtout dans un lieu public. Et a le sieur Mathieu signé avec nous et le sieur Esmieu, secrétaire-greffier subrogé. ¹⁶⁵⁷ »

Dans la feuille du samedi 22 octobre 1791, le rédacteur du *Journal de Provence*, reproduit dans son périodique des informations importantes concernant la manière dont la police des spectacles s'exerce depuis qu'elle est régie par le décret du 13 janvier : on y découvre de manière précise quel est le rôle joué par la garde nationale :

« J'ai promis de faire connoître la réquisition de la Municipalité pour le maintien du bon ordre au spectacle : la voici.

Nous Maire & Officiers municipaux de cette ville de Marseille, après avoir ouï M. le Substitut du Procureur de la Commune, requérons M. d'Hilaire, Chef de la Garde Nationale, de donner des ordres pour que la tranquillité soit maintenue, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la grande Salle des Spectacles. Le devoir de la Garde Nationale est de veiller au respect des propriétés & au maintien de l'ordre public. Elle est armée pour la liberté ; elle doit empêcher qu'elle soit violée. Lorsque les Actionnaires d'un Spectacle quelconque, font représenter des pièces ou jouer des Acteurs qui déplaisent aux Citoyens, il est libre à ceux-ci de s'éloigner de leur Salle ; lorsqu'ils commettent quelque injustice envers des Acteurs, la voie des Tribunaux est ouverte à ces derniers ; mais dans aucun cas les Citoyens ne doivent se permettre aucun tumulte. Quel seroit donc le respect des Lois, si l'on pouvoit obliger des Entrepreneurs à disposer de leur propriété de la manière qu'il plairoit aux Citoyens ?

Nous chargeons en conséquence M. d'Hilaire, de faire toutes les dispositions convenables pour maintenir l'ordre au grand Spectacle, & même d'établir dans son intérieur la force publique. Et sera la présente réquisition imprimée & affichée, afin que personne n'en prétende cause d'ignorance. ¹⁶⁵⁸ »

Suite à la publication de cette réquisition, le rédacteur du *Journal de Provence* fait le commentaire suivant :

« Depuis l'affiche de cette réquisition & les précautions prises, la plus parfaite tranquillité règne dans cette Salle. ¹⁶⁵⁹ »

¹⁶⁵⁷ AMM, I¹ 550, Marseille 10 août 1791.

¹⁶⁵⁸ *Journal de Provence*, feuille du samedi 22 octobre 1791.

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*

Si les représentations se déroulent dans le calme, d'autres incidents moins connus mais tout aussi révélateurs sont à signaler. Nous avons déjà vu que la police des spectacles ne s'exerçait pas seulement à l'intérieur de la salle mais qu'elle devait aussi gérer les troubles à l'entrée et à la sortie du Théâtre.

Déjà sous l'Ancien Régime, des personnes malintentionnées avaient profité de la panique et de l'encombrement aux portes, engendrés par des ordres d'évacuation de la salle, pour voler la recette¹⁶⁶⁰.

Durant la Révolution, il semble que les habitudes n'aient guère changées et que le vol s'organise même de manière systématique à la sortie des représentations. C'est le journal local de Marseille qui avertit les spectateurs sur ces pratiques.

Le 31 décembre 1791, le rédacteur du *Journal de Provence* écrit :

« Avis aux personnes qui fréquentent les Spectacles. Les amateurs du Théâtre sont invités à faire attention à leurs poches à la sortie des spectacles. C'est dans la foule que les amateurs de portefeuilles opèrent avec moins de risques & plus de succès.

Un citoyen de cette ville communique :

Une personne à qui on a filouté, mercredi 23 courant, quelques Billets de la caisse patriotique dans un portefeuille, en sortant des Variétés voulant que son exemple serve aux habitués de cette salle, les prévient de se méfier des gens trop charitables qui arrêtent la foule & interceptent la sortie de ce spectacle, sous prétexte de chercher de la monnaie pour faire l'aumône à plusieurs pauvres rangés ordinairement de file sur la droite du corridor : le but de ces âmes charitables n'est absolument que d'obstruer le passage & faciliter leurs associés qui, par derrière, pressent & font le vide des poches voisines. ¹⁶⁶¹ »

Tout ceci est d'une extraordinaire actualité...

En 1792, les comportements n'ayant pas changé, des mesures de police sont prises au sujet des vols, et c'est le *Journal de Marseille* du 15 mars 1792 qui le rapporte :

« Il est d'usage de voir les mendiants & les fruitiers obstruer les portes des spectacles. Les filous profitaient de ces encombrements mouvants, qui facilitaient leurs vols, pour exercer leur adresse. Par ordonnance du 7 (mars) courant, le tribunal de la police

¹⁶⁶⁰ Voir FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III.

¹⁶⁶¹ *Journal de Provence*, feuille du samedi 31 décembre 1791.

*municipale a fait défense à tous mendiants et vendeurs de fruits, de l'un et de l'autre sexe, de se tenir dès l'entrée de la nuit aux portes des Salles du Spectacle, ni sur les places qui les avoisinent, sous peine de 8 jours de prison, confiscation des fruits & 50 livres d'amende.*¹⁶⁶² »

Si le décret du 13 janvier 1791 ne semble rien changer à la manière dont la police des Théâtres s'exerce à Marseille, en est-il de même à Toulon ?

Au commencement de 1791, la municipalité de Toulon avait donné des « *ordres pour qu'il n'assiste en armes, au spectacle, qu'un brigadier et six volontaires de la garde nationale, dont deux destinés pour la loge de la municipalité, deux pour le fond du parterre et deux pour les secondes.*

*En conséquence, il [était] expressément défendu aux autres volontaires d'y pénétrer en armes et sans billet d'entrée*¹⁶⁶³ »

Mais ces dispositions vont devoir être modifiées : en effet, d'après la loi sur les spectacles des 13-19 janvier 1791, la surveillance des Théâtres ne peut être confiée qu'aux seules municipalités et officiers municipaux (art. 7)

Aussi, le 31 mars 1791, le conseil municipal toulonnais décide qu'à partir de ce jour, deux de ses membres assisteront, par roulement, au spectacle « pour y maintenir le bon ordre ».

En outre, et conformément à l'article 7 du décret du 13 janvier 1791, les autorités municipales de Toulon arrêtent qu' « *une garde de quinze hommes, y compris l'officier, devra occuper le poste qui lui sera indiqué à l'extérieur de la salle, sans pouvoir y pénétrer sauf dans le cas où la sûreté publique serait compromise et sur la réquisition expresse des officiers municipaux de service.*

¹⁶⁶⁴ »

L'article 6 de la loi de 1791 attribue aux municipalités l'inspection et la police des Théâtres, mais non le droit d'arrêter ni de défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens¹⁶⁶⁵.

Cette disposition concernant la répartition des rôles entre artistes et magistrats de la ville ne va pas manquer de créer des dissensions. C'est le cas dans une affaire du 25

¹⁶⁶² *Journal de Marseille*, feuille du jeudi 15 mars 1792.

¹⁶⁶³ AMT, L 94-2, f° 17 v°

¹⁶⁶⁴ AMT, L 68 ; D 4 f° 184. Voir aussi

¹⁶⁶⁵ Voir « Théâtre-Spectacle », art. 1, DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation*, op. cit. vol. 24, p.

février 1792 concernant le Grand Théâtre de Marseille et la municipalité, où chacune des parties se renvoie la responsabilité du bon déroulement de la représentation :

« La municipalité informée que les actionnaires du grand Théâtre devaient faire donner le soir de ce jour une représentation d'un opéra intitulé Pierre le Grand, et le bruit public lui ayant annoncé que la représentation de cette pièce pourrait occasionner des troubles, elle crut devoir faire part de ces craintes à ces actionnaires et les rendre responsables de ce trouble, en conformité de la loi¹⁶⁶⁶, par une déclaration qui fut notifiée aux actionnaires par un officier de ville, en la personne du sieur Hugues, leur procureur fondé.

Celui-ci fit une réponse au nom de ces commettants, par laquelle ce particulier, s'écartant du respect et des égards qu'il doit à des magistrats qui sont investis par la loi de la police des théâtres, ne craint pas d'affirmer d'une manière positive que ces mêmes magistrats étaient instruits du trouble qui devait avoir lieu au grand Théâtre ce jour-là ; ce qui signifie en d'autres termes que la municipalité était regardée par les actionnaires comme complice de ces troubles.

Comme une pareille assertion est un outrage formel à l'autorité, & qu'il est du devoir de la municipalité de réprimer de pareils délits & d'en faire punir les auteurs par les tribunaux compétents ; le procureur de la commune requiert le conseil de statuer à ce sujet.

Sur quoi le conseil, après avoir entendu lecture de la déclaration notifiée le 25 courant aux actionnaires du grand Théâtre en la personne du sieur Hugues, leur fondé de procuration, & de la réponse fournie par ce dernier ; justement indigné de la conduite vraiment répréhensible de ce particulier ; ouï de nouveau le procureur de la commune ; a délibéré d'autoriser le dit procureur de la commune, ou son substitut, à poursuivre par toutes les voies de droit, devant les tribunaux compétents, tant le dit Hugues que les actionnaires du grand Théâtre, comme responsables du fait de leur préposé, & d'obtenir une réparation éclatante de l'outrage commis envers la municipalité.¹⁶⁶⁷ »

En 1792, les incidents et les troubles se multiplient dans tous les théâtres, aussi bien dans la capitale que dans les provinces. A tel point que, le 25 février 1792, Henry-Larivière prend la parole pour attirer l'attention de l'Assemblée à ce sujet :

¹⁶⁶⁶ Article 6 du décret du 13 janvier 1791.

¹⁶⁶⁷ AMM, 1 D 10, f°3, Marseille 26 février 1792.

« Je ne crois pas abuser des moments de l'Assemblée nationale en l'invitant à fixer son attention sur un des moyens employés dans cette capitale pour égaler l'opinion publique, et en lui dénonçant un délit qui se renouvelle sans cesse, et qui doit produire des événements désastreux, si l'on néglige d'y apporter un remède aussi prompt qu'efficace ; je veux parler, Messieurs, des spectacles qui depuis un mois spécialement, 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. Et en effet, Messieurs, quels Français, digne de ce nom, pourrait supporter de sang-froid, pourrait entendre sans indignation les diatribes sanglantes, les sorties indécentes qui se débitent journellement sur la plupart des "théâtres de la capitale", soit contre la dignité du peuple, soit contre la liberté, soit enfin contre la majesté de ses représentants ? (Vifs applaudissements) Aucun sans doute, pour peu qu'il sente la dignité de son être. On affecte de donner des pièces où respire l'incivisme. Il semble que les acteurs ne peuvent se relever de l'avilissement où ils étaient tombés, et qu'ils sont incapables de sentir la dignité de l'homme. 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. Toujours braves à leur manière, ils accaparent les billets, et maîtres du local, ils accablent par le nombre, ceux que le hasard a placé en si mauvaise compagnie. 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. Car, Messieurs, ne croyez pas qu'à ces sortes de représentations les patriotes se trouvent en nombre égal à celui des émigrés de la patrie. Ceux-ci, dont la lâcheté n'est point équivoque, et d'accord avec les directeurs de ces salles, lorsqu'il s'agit de représenter ces sortes de pièces, ne manquent pas d'accaparer les billets au point qu'il n'en reste qu'un petit nombre à distribuer aux bons citoyens, afin de se rendre ainsi maîtres du local ; de sorte qu'ils font la loi à tous les autres spectateurs, et qu'ils se font un jeu coupable de les vexer en tous sens.

Je sais, Messieurs, que la hiérarchie des pouvoirs laisse à d'autres qu'à vous le soin de veiller à la police des villes ; mais 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.

(...) C'est à vous Messieurs, de peser dans votre sagesse les conséquences dangereuses qui peuvent résulter de ces atteintes portées contre le gouvernement, portées contre les

mœurs et l'opinion publique ; et je demande que vous preniez en grande considération les autres conséquences meurtrières qui en résultent, les guerres intestines et perpétuelles qui ne cessent, depuis un mois, d'agiter les spectacles de cette ville : quant à moi, il me suffira d'avoir attiré votre attention sur cet objet important, et digne de votre sollicitude.

Je demande donc, Messieurs, au nom de la patrie, au nom de la pureté qui doit régner dans l'opinion publique, que vous chargiez votre comité d'instruction de vous présenter incessamment un rapport sur la manière 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)¹⁶⁶⁸ »

L'assemblée renvoie la motion de M. Henry-Larivière au comité d'instruction publique pour faire un rapport à ce sujet, et au comité central pour fixer le jour de ce rapport.

On le voit, la question de la surveillance des spectacles est en train de glisser vers la politisation de la police des Théâtres : puisque des troubles sérieux surviennent à cause de ce qui est représenté, il faut purger les scènes de tout ce qui « respire l'incivisme ». Cela sous-entend la possibilité pour les autorités de contrôler ce qui va être joué, en ayant, au besoin, la capacité d'interdire certaines pièces voire de fermer des salles coupables d'autoriser un tel répertoire... Ce que Henry-Larivière suggère à mots couverts ce n'est ni plus ni moins que la mise en place d'une censure.

D'ailleurs l'affaire ne s'arrête pas là. Voilà que le ministre de l'intérieur écrit une lettre au directoire du département de Paris au sujet des troubles qui ont eu lieu dans divers Théâtres de la capitale :

« Il y a dans cette ville, Messieurs, des hommes qui ne cherchent que les occasions d'exciter des troubles. Vous savez, sans doute, ce qui s'était passé hier au théâtre du Vaudeville, et ce qui s'est passé précédemment à un autre théâtre.

Je ne suis point instruit des détails, mais il paraît que l'on compose des pièces tout exprès pour fournir des allusions aux partis opposés, pour aigrir leur ressentiment et

¹⁶⁶⁸ MAVIDAL et LAURENT (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. 39, p. 76.

*les provoquer au combat. Il faut, Messieurs, à quelque prix que ce soit, tarir cette nouvelle source de discorde ; il faut que la paix règne et que la loi soit respectée. Le roi, dont on assure que le nom a été prononcé dans ces horribles scènes, vous ordonne de prendre les mesures les plus efficaces, et au besoin, les plus sévères, pour contenir et châtier les agitateurs du peuple, dans quelque sens qu'ils soient. Marchez avec confiance et fermeté, vers le but que votre devoir vous indique, et ne craignez point de rencontrer de bons citoyens. **Les bons citoyens, les vrais patriotes sont ceux qui ne séparent jamais dans leur cœur les trois éléments de notre Constitution : la nation, la loi, le roi ; les conspirateurs sont ceux qui osent exprimer des vœux impies, en souhaitant au roi un bonheur indépendant du bonheur national, et le rétablissement d'un ordre de choses plus favorable à leurs intérêts, mais que la volonté nationale a condamné sans retour ; ce sont ceux qui, dans leur coupable délire, voudraient renverser le Trône constitutionnel, pour créer celui de l'anarchie républicaine et s'en disputer la possession. Tels sont les hommes toujours d'accord dans leurs moyens quoique divisés dans leur objet, dont vous trouverez les instruments salariés dans toutes les émeutes, et auxquels il est temps d'apprendre qu'il est un terme au silence des lois.** Signé : CAHIER ¹⁶⁶⁹ »*

À leur tour, le 27 février 1792, les maires et officiers municipaux de la Ville de Paris écrivent aux administrateurs du département à propos de la lettre du ministre de l'intérieur :

« Nous apprenons seulement, par la voie du Journal de Paris, que, dans une lettre relative aux troubles qui ont agité plusieurs théâtres de la capitale, M. le ministre de l'intérieur vous ordonne, au nom du roi, ‘de prendre les mesures les plus efficaces, et au besoin les plus sévères pour contenir et châtier les instigateurs du peuple dans quelque sens qu'ils soient’.

Ce n'est pas sans peine que les magistrats du peuple, indirectement inculpés par cette lettre, ont vu que vous aviez gardé le silence avec eux sur une matière qui les intéresse aussi fortement, et que le public soit avant eux dans le secret d'une correspondance qu'il paraissait important de rendre directe avec eux.

Certainement, Messieurs, vous connaissez bien tous les droits et tous les devoirs de la municipalité, et vous ne pouvez pas ignorer que la police des spectacles est une des

¹⁶⁶⁹ MAVIDAL et LAURENT (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op.cit.*, t. 39, pp. 102-103.

branches du pouvoir municipal, sur laquelle vous n'avez qu'un droit de surveillance ; que rien de ce qui peut intéresser ou compromettre la tranquillité publique ne doit être étrangère à la municipalité, comme elle ne peut ignorer aucun ordre des autorités supérieures qui tendent à la maintenir quand elle est troublée.

La lettre de M. le ministre de l'intérieure porte avec elle un caractère de reproche indirect (...) et le ministre ne peut se dissimuler que la provocation qu'il vous fait laisse à croire que la municipalité néglige de remplir ses devoirs. Ce genre d'inculpation, nous vous le disons avec franchise, Messieurs, est d'autant plus dangereux qu'il tend à enlever aux magistrats du peuple la confiance qui leur appartient et sans laquelle ils sont dans l'impuissance de faire le bien.

Il est facile sans doute de parler vaguement des mesures à prendre pour contenir et châtier les agitateurs du peuple, mais il est très difficile de les déterminer avec quelque précision.

D'abord, n'est-il pas mille manières d'agiter et de soulever le peuple, et qui ne laissent aucune prise soit à la police, soit aux tribunaux. Les plus grands agitateurs du peuple, les plus dangereux, sont aussi les plus adroits pour échapper à la loi. Que de conversations, que d'écrits, que de discours, que d'actions inciviques trompent la vigilance plus active ! On injurie, on viole tous les jours la Constitution, et voilà ce qui aigrit le peuple, qui la veut et qui l'aime. Dans la plupart des cafés, des théâtres, des lieux publics, être ami de la Constitution est un délit, la défendre avec chaleur, c'est être un factieux ou un républicain. (...) Les magistrats peuvent-ils être partout, et à la fois pour réprimer ces invectives journalières et perpétuelles ? Peuvent-ils se trouver au moment même où ces propos, prenant un caractère de gravité, excitant du trouble, donnent lieu à des excès ?

Nous pensons que pour réprimer efficacement les agitateurs du peuple, de simples mesures de police seraient très insuffisantes ; que les agitations de toutes espèces, qui tourmentent sans cesse le peuple, tiennent à de bien plus grandes causes. Au surplus, Messieurs, soyez bien convaincus, et veuillez en convaincre M. le ministre de l'intérieur, que nous remplirons toujours nos devoirs, quelque pénibles qu'on veuille les rendre, avec zèle, avec dévouement ; que nous mourrons pour la Constitution ¹⁶⁷⁰».

¹⁶⁷⁰ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op.cit.*, t. 39, p. 103.

En 1793, il y a toujours autant de désordres durant les représentations : tout ce qui est contenu dans le moindre ouvrage dramatique est interprété politiquement et génère des troubles. La situation, à ce sujet, ne s'améliorant pas, le 31 mars Génissieu demande à prendre la parole devant l'Assemblée « pour un objet qui intéresse la tranquillité publique ». Pour lui, il devient nécessaire de permettre l'interdiction de pièces qui font allusion aux événements sensibles dans le but de préserver l'ordre public. Dans son intervention il est question d'une œuvre de Voltaire qui ferait de manière trop évidente référence à l'exécution de Louis XVI et à sa veuve :

« Dernièrement je me trouvai au théâtre de la Montansier : on y jouait Méropé, tragédie très connue de Voltaire. Tous les patriotes qui s'y trouvèrent furent indignés de voir que dans les circonstances où nous nous trouvons, on jouât une pièce dans laquelle une reine en deuil y pleure son mari, et désire ardemment le retour de deux frères absents. Le trouble 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. ¹⁶⁷¹ »

Féraud intervient alors et « demande l'ordre du jour motivé sur ce que c'est à la municipalité, et non à la Convention, à faire la police des théâtres. ¹⁶⁷² »

Sur ce, Boissy d'Anglas, « propose que, pour remédier à l'abus dénoncé par Génissieu, la Convention charge son comité d'instruction publique de lui faire incessamment un rapport sur la politique spectacle. ¹⁶⁷³ »

Il poursuit ainsi :

«Voici, d'ailleurs, la rédaction que je présente :

‘‘La Convention nationale décrète qu'elle charge son comité d'instruction publique de lui faire incessamment un rapport sur la surveillance à exercer sur les théâtres, et autres spectacles publics, et sur le fait particulier dénoncé par un membre que la tragédie de Méropé est affichée pour être jouée ce soir sur un des théâtres de Paris ;

¹⁶⁷¹ *Ibid*, t. 61, p. 26.

¹⁶⁷² *Ibid*.

¹⁶⁷³ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op.cit.*, t. 61, p. 26.

elle charge la municipalité de donner les ordres nécessaires pour empêcher la représentation de cette pièce''¹⁶⁷⁴»

La Convention adopte la rédaction de Boissy d'Anglas.

A Marseille aussi, les spectacles connaissent des désordres répétés durant les représentations : dans la salle, les loges et le parterre s'affrontent quotidiennement, les uns au cri de « Vive le roi ! » les autres au cri de « Vive la nation ! »

Tant si bien que Bonnet-Bonneville, le directeur du Théâtre Républicain (Théâtre des Variétés), adresse une pétition à la municipalité, tendant à ce que le décret du 13 janvier 1791, soit strictement appliqué à sa salle. En effet, sur les deux Théâtres existant dans cette ville, il semble que celui des Variétés ne bénéficie pas d'une police suffisante.

Le 4 avril 1793, le directeur Bonnet-Bonneville, fort instruit en matière de lois fait la demande suivante auprès des maire et officiers municipaux marseillais :

« Le citoyen Bonnet, entrepreneur du théâtre républicain, expose que des inconvénients graves réclament l'exécution de la loi du 13 janvier 1791 relative aux spectacles.

L'article 7 de cette loi porte : 'Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de lignes 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 & la garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, & sur la réquisition expresse de l'officier civil ; lequel se conformera aux lois & aux règlements de police. Tout citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'officier civil.'

L'établissement de la garde extérieure doit donc être regardé autant comme une mesure de sûreté publique que comme ayant pour objet de protéger la propriété individuelle de l'entrepreneur.

Ainsi, arrive-t-il du tumulte dans la salle, y commet-on quelque violence, il doit y avoir un garde à portée de réprimer les excès ou de les empêcher : elle peut alors pénétrer dans l'intérieur de la salle en conformité de la loi parce que alors la sûreté publique est compromise.

¹⁶⁷⁴ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op.cit.*, t. 61, p. 26.

Le théâtre républicain n'a pas de garde extérieure. Heureusement aucun événement n'a compromis, dans la salle de ce spectacle, la sûreté publique, mais l'exposant n'oserait se flatter qu'aucune circonstance n'altère jamais la tranquillité qui y a toujours régné.

Le théâtre de la rue Beauvau n'a à la vérité, comme le théâtre républicain, aucune garde extérieure telle qu'elle est indiquée par la loi. Mais ce théâtre a un corps de garde dans l'enceinte même de son isle, dont les officiers civils peuvent réclamer le secours dans les circonstances où ils croient en avoir besoin, pour maintenir la tranquillité publique.

Le théâtre républicain n'a pas même de corps de garde dans son voisinage, pas un seul garde de police, et par conséquent aucun secours, aucuns moyens contre la violence.

Si la garde extérieure ne peut pénétrer dans l'intérieur de la salle que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, la loi a eu évidemment pour objet de maintenir la tranquillité au dehors & de protéger la propriété de l'entrepreneur.

La tranquillité peut être troublée au dehors par le concours trop précipité des personnes qui se présentent aux bureaux de distribution des billets : la garde est préposée pour y maintenir l'ordre & empêcher le tumulte dans la distribution.

Elle protège essentiellement la propriété individuelle de l'entrepreneur, en empêchant des particuliers d'entrer sans payer & les violences qui pourraient naître de la faible résistance du portier pour s'opposer à ces entrées.

L'exposant éprouve au dehors de la salle de son spectacle, tous les inconvénients que la loi a voulu prévenir.

Plusieurs personnes entre sans billets, & le portier ne peut s'y opposer sans s'exposer aux plus grands dangers.

Une foule de pauvres, d'enfants, et de mal intentionnés, obstruent les bureaux et en écartent les citoyens paisibles, ou troublent le spectacle par des cris, souvent répétés.

Les uns épient le moment, pour entrer sans payer ; les autres pour voler ceux qui entrent.

Six hommes pourraient composer une garde suffisante pour prévenir & empêcher les inconvénients que l'exposant vient de retracer.

On pourrait en disposer 2 à la porte de la rue, 2 à la porte extérieure, & un à chaque bureau de distribution de billets.

L'exposant laisse à la vigilance & à la sagesse des citoyens Maire et Officiers municipaux, à qui la police des spectacles est formellement attribuée, à juger s'il ne serait pas convenable d'établir un corps de garde auprès du théâtre républicain.

Les théâtres de Paris, qui sont en très grand nombre, ont chacun une garde extérieure qui est prise dans la garde nationale soldée, & qui est conséquemment payée par la municipalité, parce que, étant préposée pour la sûreté de tous, chaque citoyen doit contribuer au maintien de la tranquille publique. (...)

Dans ces circonstances il croit devoir réclamer l'exécution de la loi, relativement à la garde extérieure, & la permission d'annoncer par les affiches que nulle personnes, autres que celles désignées par la municipalité, ne pourront entrer à l'avenir sans payer à son spectacle, sans une permission expresse de la municipalité.¹⁶⁷⁵»

Devant les insuffisances manifestes du décret du 13 janvier 1791, une nouvelle loi va donc intervenir en 1793. Mais cette fois, ce n'est pas la liberté des spectacles qui va primer...

Le 2 août 1793, Couthon s'adresse à l'Assemblée et fait un rapport au nom du comité de Salut public. Il présente un projet de décret visant à ordonner que des pièces patriotiques soient représentées trois fois par semaine sur les Théâtres de Paris désignés par la municipalité. Il est également prévu la possibilité pour les autorités municipales parisiennes de décider la fermeture d'une salle où des pièces « anti-patriotiques » seraient représentées.

On voit bien qu'ici il ne s'agit plus seulement du bon déroulement des spectacles mais bien de surveiller le contenu de ce qui est joué sur scène.

Pour justifier de telles mesures Couthon s'adresse en ces termes à l'Assemblée :

«Citoyen, la journée du 10 août approche¹⁶⁷⁶ ; des républicains sont envoyés par le peuple pour déposer aux Archives nationales les procès-verbaux d'acceptation de la Constitution.

Vous blesseriez, vous outrageriez ces républicains, si vous souffriez qu'on continuât de jouer en leur présence une infinité de pièces remplies d'allusions injurieuses à la liberté, et qui n'ont d'autre but que de dépraver l'esprit et les mœurs publiques, si même vous n'ordonniez pas qu'il sera représenté que des pièces dignes d'être entendues et applaudies par des républicains.

Le comité chargé spécialement d'éclairer et de former l'opinion a pensé que les théâtres n'étaient point à négliger dans les circonstances actuelles. Ils ont trop

¹⁶⁷⁵ AMM, I¹ 550, Marseille 4 avril 1793.

¹⁶⁷⁶ C'est le premier « anniversaire » de la chute de la royauté.

souvent servi la tyrannie ; il faut enfin qu'ils servent aussi la liberté. J'ai en conséquence l'honneur de vous proposer le projet de décret suivant (...) ¹⁶⁷⁷ »

C'est l'article 2 qui nous intéresse particulièrement ici :

« 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. ¹⁶⁷⁸ »

La Convention adopte ce décret et il est prévu que la municipalité de Paris sera chargée de son exécution.

La politisation de la police des spectacles est donc en marche. On pourrait se dire qu'avec le décret du 2-3 août 1793, elle est limitée à la capitale seulement.

Mais bientôt, le décret du 14 août 1793 va étendre à tous les conseils des communes cette capacité « à diriger les spectacles » et à « faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public & développer l'énergie républicaine ¹⁶⁷⁹ ».

La Censure, quant à elle, sera officiellement rétablie en 1794 bien qu'elle soit déjà effective dès 1793, comme nous le verrons plus loin ¹⁶⁸⁰.

Pendant la période de la Terreur c'est surtout une surveillance politique qui va s'exercer sur les Théâtres. Mais une fois le 9 thermidor passé, comment va s'exercer la police des spectacles ?

c. La police des spectacles après 1793

A Marseille, les autorités municipales continuent à prendre des mesures afin que la police des Théâtres puisse être assurée de manière efficace.

Ainsi, lors de sa séance du 23 brumaire an II (13 novembre 1793), « le Conseil, sur l'exposition et conclusions du procureur de la commune, a délibéré de faire afficher un Avis concernant la police des théâtres, pour que dorénavant personne ne puisse entrer sans exhiber son billet, & que les coulisses ne soient plus obstruées lors de la

¹⁶⁷⁷ MAVIDAL et LAURENT (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, op. cit.*, t. 70, p. 134.

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶⁷⁹ Nous reviendrons plus longuement sur ce décret dans nos développements sur la censure en Provence. Voir *infra*.

¹⁶⁸⁰ AMM, M 117, Art. 1. Voir aussi section II *infra*.

représentation de la pièce. Il a de plus arrêté qu'un officier civil & 4 gardes se tiendront journellement aux salles de spectacles pour maintenir l'ordre ; et que l'officier municipal ou le notable qui y assistent seront toujours munis de leur écharpe¹⁶⁸¹ »

La délibération du conseil municipal du 3 ventôse an II (21 février 1794) va exactement dans le même sens. Lors de cette séance il est question d'une lettre du représentant Maignet relative aux spectacles. D'après le représentant en mission, deux membres de la commission doivent s'y rendre chaque jour afin de faire respecter l'ordre :

« L'intérêt public exige, citoyens officiers municipaux, qu'un officier municipal, revêtu de son écharpe, assiste au spectacle afin d'y maintenir l'ordre & le respect dû au peuple qui va y chercher du délassement, et de me faire connaître ceux qui oseraient y porter le trouble & la discorde. Chaque jour, le membre qui y sera me rendra compte de ce qui s'y sera passé. ¹⁶⁸² »

Suite à la lecture des injonctions du représentant du peuple, « le conseil a délibéré que 2 membres se rendront journellement, d'après le rang du tableau, aux 2 théâtres de cette commune, & de suite les citoyens Parian et Garcin ont été nommés pour s'y rendre ce soir même. ¹⁶⁸³ »

D'autres décisions sont prises par les maire et officiers municipaux de manière à supprimer définitivement ce qui peut concourir à la naissance de troubles.

Ainsi, lors d'une représentation les artistes Durand et Granet (Gamet ?), du Grand théâtre, avaient refusé de chanter pendant un entracte *l'Eveil du peuple*. Il en avait résulté un grand désordre. Pour éviter que cela ne se reproduise, la municipalité décide de prendre des mesures préventives : lors de sa séance du 1^{er} germinal an III (21 mars 1795), le conseil donne l'ordre aux directeurs d'abrèger les entractes :

« Sur quoi le conseil a délibéré de charger le bureau de police de mander les citoyens Durand et Gamet, & d'inviter le directeur du théâtre Brutus à faire rendre plus court l'intervalle des entractes. ¹⁶⁸⁴ »

¹⁶⁸¹ AMM, 1 D 11, f° 129 v°, Marseille 23 brumaire an II (13 novembre 1793)

¹⁶⁸² AMM, 1 D 12, f° 51, Marseille 3 ventôse an II (21 février 1794)

¹⁶⁸³ AMM, 1 D 12, f° 51, Marseille 3 ventôse an II (21 février 1794)

¹⁶⁸⁴ AMM, 1 D 15, f° 48 v°, Marseille 1^{er} germinal an III (21 mars 1795)

Les autorités municipales décident d'étendre cette mesure au Théâtre Républicain (Variétés), lors de la délibération du conseil du 1^{er} floréal an III (20 avril 1795) :

« Vu un rapport de l'officier civil Porry, constatant les propos tenus par l'artiste Corréard à l'invitation faite de lever la toile de la scène du Théâtre Républicain à l'heure annoncée dans l'affiche ; le conseil, après avoir également entendu l'exposé du dit Corréard, a délibéré, après due discussion, qu'il serait écrit aux directeurs des deux théâtres pour qu'ils ne laissent pas exister un si long intervalle entre les entractes, & pour les rendre responsables des mouvements que l'impatience du public pourrait occasionner.¹⁶⁸⁵ »

En 1795, à Marseille, la question se pose de confier la police des Théâtres exclusivement au commandant de la Place. C'est un arrêté des représentants en mission qui a ordonné ce transfert de compétences, ce qui déplaît fortement aux autorités municipales comme en atteste la délibération du 3 floréal an III (22 avril 1795) :

« Le citoyen Moreny, président, ayant ouvert la séance, lecture faite d'un arrêté des Représentants du peuple en date du 28 du mois précédent, relatif aux spectacles ; le conseil, considérant qu'il paraît, par le 3^{ème} article, que la police des théâtres est exclusivement attribuée au commandant de la Place ; que d'ailleurs des affaires conséquentes peuvent forcer quelques membres de la municipalité à se rendre au Spectacle pour conférer avec ceux de leurs collègues qui pourraient s'y trouver, a délibéré qu'il serait écrit aux susdits représentants pour leur demander une explication sur cet arrêté. Les citoyens Gimon et Le Mée, officiers municipaux, se transporteraient pour conférer aussi sur cet objet.¹⁶⁸⁶ »

Durant l'année 1796 de nouvelles mesures sont adoptées concernant la police des spectacles. En effet, l'arrêté du 18 nivôse an IV prévoit notamment que :

« Le ministre de la police générale donnera 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.

¹⁶⁸⁵ AMM, 1 D 15, f^o 93 v^o, Marseille 1^{er} floréal an III (20 avril 1795)

¹⁶⁸⁶ AMM, 1 D 15, f^o 97 r^o, Marseille, 3 floéal an III (22 avril 1795)

*Le ministre de la police mandera, dans le jour, tous les directeurs et entrepreneurs de chacun des spectacles de Paris ; il leur fera lecture du présent arrêté, leur intimera, chacun à leur égard, les ordres qui y sont contenus ; il surveillera l'exécution pleine et entière de toutes ses dispositions et en rendra compte au Directoire.*¹⁶⁸⁷ »

Ces dispositions sont étendues à tous les Théâtres de la république par l'arrêté du 27 nivôse an IV. Le ministre de la police générale de la République est chargé de leur exécution¹⁶⁸⁸.

Enfin, l'arrêté du 25 pluviôse an IV (14 février 1796) est une véritable synthèse qui rassemble en un seul corps toutes les dispositions en vigueur concernant la police des spectacles.

La loi des 16-24 août 1790 y est réaffirmée et les décrets des 2 et 14 août 1793 qui dérogent à la liberté du Théâtre¹⁶⁸⁹ (exprimée par la loi des 13-19 janvier 1791) doivent être exécutés. Ainsi, le directoire arrête :

« Article 1^{er}. En exécution des lois qui attribuent aux officiers municipaux des communes la police et la direction des spectacles, le bureau central de police dans les cantons où il est établi, et les administrations municipales dans les autres cantons de la République, tiendront sévèrement la main à l'exécution des lois et règlements de police sur le fait des spectacles, notamment des lois rendues les 16 et 24 août 1790, 2 et 14 août 1793 ; en conséquence, ils veilleront à ce qu'il ne soit représenté sur les théâtres établis dans les communes de leur arrondissement aucune pièce dont le contenu puisse servir de prétexte à la malveillance et occasionner du désordre, et ils arrêteront la représentation de toutes celles par lesquelles l'ordre public aurait été troublé d'une manière quelconque.

¹⁶⁸⁷ Arch. Nat. AF III, 340, dossier 1501. Voir aussi, DEBIDOUR, Antonin, *Recueil des Actes du Directoire exécutif. Procès verbaux, arrêtés, instructions, lettres et actes divers*, Imprimerie Nationale, Tome Ier, du 11 brumaire au 30 ventôse an IV (2 novembre 1795-20 mars 1796), pp. 391 et s.

¹⁶⁸⁸ Arch. Nat. AF III, 341, dossier 1514. Voir aussi, DEBIDOUR, Antonin, *Recueil des Actes du Directoire exécutif, op. cit.*, t. I, pp. 391 et s.

¹⁶⁸⁹ Il faut distinguer la liberté des Théâtres (qui est la possibilité pour tout citoyen d'ouvrir un spectacle), de la liberté du Théâtre (qui consiste en la faculté de pouvoir faire représenter toutes sortes de pièces). L'arrêté du 25 pluviôse en IV (14 février 1796), en réaffirmant le capacité des communes à diriger les spectacles, déroge à la loi des 13- 19 janvier 1791 qui interdisait aux municipalités d'arrêter ou de défendre la représentation de la pièce, sauf la responsabilité des auteurs ou comédiens.

Article 2. Conformément à l'article 2 de la loi du 2 août précitée, 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, et ils feront arrêter et traduire devant les officiers de police compétents les directeurs desdits théâtres, pour être punis suivant la rigueur des lois.

Article 3. Le présent arrêté sera inséré au Bulletin des lois. Le ministre de la police générale de la République est spécialement chargé d'en assurer l'exécution.¹⁶⁹⁰ »

En 1796, l'arrêté du 25 pluviôse an IV confirme les pouvoirs des municipalités en matière de police des spectacles et réaffirme clairement la surveillance politique du répertoire par les autorités municipales.

Mais un document du 8 pluviôse an V (27 janvier 1797), nous apprend que lorsque la ville est en « état de siège » la police des spectacles et le contrôle du répertoire passent alors de la municipalité au commandant de la place.

C'est dans ce sens que Gons, « chef de Bataillon commandant la place d'Aix en état de siège » écrit aux « Citoyens administrateurs du département des Bouches du Rhône » :

« *Citoyens administrateurs,*

J'ai reçu votre lettre n° 141 du 5 pluviôse, et y inclus l'arrêté du Directoire sur la police des Spectacles. Dans les tems ordinaires, cette police est sous la surveillance immédiate de l'administration municipale ; mais l'état de siège dans lequel se trouve la ville, me revêt de l'autorité & me confie l'exécution des lois et arrêtés du Gouvernement.

Pénétré des sentiments qui ont dicté l'arrêté du Directoire, ainsi que lui je suis entièrement convaincu que l'illusion que l'artiste cherche à exciter pourrait avoir des suites funestes si le régime de la tyrannie, si celui de la Royauté, étaient représentés avec des couleurs aimables, sous des rapports intéressants. Nous sommes encore trop près de la chute du tyran, & trop de crimes ont suivi cette époque, pour qu'un auteur puisse faire, sans dangers, le rapprochement du régime passé avec le régime actuel, & amener des conclusions défavorables à ce dernier. La représentation de pareilles pièces

¹⁶⁹⁰ Arch. Nat. AF III, 347, dossier 1582. Voir aussi, DEBIDOUR, Antonin, *Recueil des Actes du Directoire exécutif*, op. cit., pp. 605 et s.

doit être sévèrement défendue, le prestige du spectacle a trop d'ascendant sur une multitude souvent illétrée, souvent mal intentionnée. Elle doit sortir meilleur qu'elle n'y est entrée.

(...) J'assiste à toutes les représentations & une force armée imposante est toujours à mes ordres dans le Spectacle pour y réprimer tout mouvement qui en troublerait la tranquillité. ¹⁶⁹¹ »

Durant la période révolutionnaire, la police des Théâtres s'est donc véritablement politisée. Et la loi de 1791 aura offert une parenthèse de liberté aux directeurs et entrepreneurs de spectacles durant deux années seulement.

Il faudra attendre le décret du 8 juin 1806 pour qu'un nouveau texte complet et général vienne réglementer les spectacles. Les dispositions qu'il contient ne sont pas davantage favorables à la liberté.

Dans le titre 2 concernant les Théâtres des départements il est prévu :

«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. ¹⁶⁹² »

L'article 14 quant à lui prévoit que *« Aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la police. ¹⁶⁹³ »*

Autant dire que la censure a encore de beaux jours devant elle. Elle existait déjà sous l'Ancien Régime, avait été abolie en 1791 pour être de nouveau effective dès 1793. Finalement, on peut se demander si la liberté du Théâtre a jamais vraiment existé durant le XVIIIe siècle ?

¹⁶⁹¹ ADBR, L 480, Aix 8 pluviôse an V, (27 janvier 1797)

¹⁶⁹² DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence...*, op. cit, t. XLII, p. 295.

¹⁶⁹³ *Ibid.*

SECTION II LIBERTÉ DU THÉÂTRE, CENSURE ET SPECTACLES PATRIOTIQUES

En 1982, Jean Favier, directeur général des Archives de France, montrait déjà comment l'analyse de documents concernant la censure artistique, pouvait être une manière originale et novatrice d'aborder l'étude des répertoires dramatiques et lyriques :

«Écrire une pièce de théâtre n'engendre guère d'archives, cela va de soi, et ce n'est pas dans nos liasses austères qu'il faut chercher le premier produit de l'inspiration créatrice. La faire jouer, en revanche, c'est ouvrir un dossier. Pour peu que les pouvoirs publics s'entremettent d'organiser ou d'aider, voire de gêner, des archives naissent (...) Peut-être ne faut-il pas dédaigner l'information que nous donnent les archives de la censure sur la diversité des formes prises par l'inspiration, sur les courants en lesquels s'exprime le besoin du public. À travers les ouvrages soumis à la censure, c'est une histoire du goût qui se laisse entrevoir.

Faut-il rappeler l'information que donnent de telles archives sur les attitudes politiques ? Les réactions de l'autorité éclairent l'historien sur l'évolution des notions politiques qui sous-tendent l'existence même de la censure : une certaine idée de l'ordre public et de la morale, une certaine idée du droit de l'État.¹⁶⁹⁴»

Il est certain que la liberté d'expression et la liberté de critiquer sont un besoin pour le sujet ou le citoyen, mais elles peuvent représenter un danger, voire une menace pour les gouvernants. Aussi, pour éviter que des attaques d'intellectuels ne viennent remettre en cause la légitimité de son pouvoir, l'Etat a mis en place un système de contrôle des œuvres appelée « censure » : ainsi les écrits et notamment les pièces de théâtre sont examinés voire interdits avant leur publication ou leur représentation.

La censure existait déjà sous l'Ancien Régime. Mais l'on peut se demander si elle a été véritablement efficace et même s'il y avait une réelle volonté de la part du pouvoir royal d'empêcher absolument tout ce qui pouvait le remettre en cause. (A)

En revanche, la censure mise en place durant la Révolution est bien plus sévère : dans les meilleurs cas les auteurs verront leurs pièces tronquées, réécrites ou interdites. Dans

¹⁶⁹⁴ Voir l'avant-propos de l'ouvrage de KRAKOVICHTH, Odile, *Les pièces de théâtre soumises à la censure 1800-1830 : inventaire des manuscrits des pièces et des procès-verbaux des censeurs*, Archives Nationales, Paris, 1982, 334 p.

les pires situations, le Théâtre ayant fait représenter l'œuvre incriminée sera fermé, les artistes seront envoyés en prison et l'auteur peut même risquer sa tête...

Si bien que l'on peut dire avec Talleyrand : « *Qui n'a pas vécu dans les années voisines de 1789 ne sait pas ce qu'est le plaisir de vivre.*¹⁶⁹⁵ » (B)

A. LA CENSURE SOUS L'ANCIEN RÉGIME ET SA PRATIQUE : PARIS ET MARSEILLE

Comme le fait très justement remarquer Louis Gabriel-Robinet dans son ouvrage, *La Censure*¹⁶⁹⁶, « *Le mot "censure" figure encore dans notre vocabulaire politique comme l'antithèse de liberté. Il est loin d'avoir la signification qui lui fut longtemps donnée. (...) Rien aujourd'hui, dans ce mot, n'évoque en nous la censure qu'Athènes appelait "la gardienne des lois" ou la "gardienne des mœurs" ; ni celle que Sparte confiait aux vieillards ; ni celle que Rome établit d'abord comme fonction administrative (répartition des taxes, cens) et plus tard comme une haute juridiction sociale. (...) Les censeurs s'attachaient à corriger les abus que la loi n'avait pas prévus ou les fautes que les magistrats ordinaires ne pouvaient punir.*¹⁶⁹⁷ »

La censure, en tant qu'instrument de contrôle de la pensée et de la liberté d'expression, existait déjà au Moyen-âge. A cette période elle était même double puisque s'exerçait à la fois une surveillance ecclésiastique et civile.

Lintilhac, dans son *Histoire générale du théâtre en France*, confirme l'existence d'une censure durant cette période.

Ainsi, en 1462, à Bouafles, un sieur de Vieux-Pont qui s'est passé de l'autorisation de l'official pour faire jouer un mystère, est condamné à deux jours de prison.

En 1527, l'évêque de Meaux impose son visa pour toute représentation ; et, en 1547, celui de Cambrai soumet la Passion qui doit se jouer à Valenciennes à des « docteurs » de son choix.

A Lans-le-Villard, en 1567, un censeur du duc de Savoie examine de près le texte d'un *Saint-Sébastien*, et un examen ultérieur est prescrit pour le rôle du fou, qui était resté en blanc.

¹⁶⁹⁵ Voir GUIZOT, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, Tome 1, 2^{ème} édition, Paris, 1858, p.6

¹⁶⁹⁶ GABRIEL-ROBINET, Louis, *La censure*, Hachette, Paris, 1965, 220 p.

¹⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

Il y a même des conflits de juridiction, en l'espèce. Ainsi en 1518, les échevins de Lyon contestent au « prince de la basoche de cette ville » le droit d'autoriser une *Conception de Notre-Dame* ; et ils obtiennent gain de cause¹⁶⁹⁸.

Enfin le roi Charles VI, dans les célèbres lettres patentes du 4 décembre 1402, stipule que doivent assister aux représentations des confrères de la Passion « *troiz, deux ou l'un de ceulx qu'ilz voudront eslire de noz officiers, sanz pour ce commettre offense aucune envers Nous et Justice* ¹⁶⁹⁹ ».

On voit qu'il y avait deux censures plutôt qu'une, l'autorité ecclésiastique et l'autorité civile s'y exerçant à l'envi. La prudence conseillait donc aux auteurs, comme aux entrepreneurs, de se procurer cette *licencia ludendi* qui se lit au dernier feuillet du manuscrit de la *Vie de Saint-Vincent*. Certes cette censure était très tolérante sur le chapitre des mœurs, à en juger par certains passages des mystères ; mais elle paraît l'avoir été beaucoup moins sur celui de la politique¹⁷⁰⁰.

Ainsi, les clercs de la Basoche sont condamnés sous Charles VIII, en 1488, pour avoir dans leurs spectacles dirigé plusieurs traits contre le gouvernement et le roi¹⁷⁰¹.

Mais, sous Louis XII, ils reprennent leurs exercices librement. Bien que l'on représente à ce monarque que les clercs l'ont joué sous la figure de l'Avarice dans leurs pièces ; il aurait prononcé les paroles suivantes sur la liberté des spectacles :

« *Je veux, répondit-il, qu'on joue en liberté, et que les jeunes gens déclarent les abus qu'on fait à ma cour, puisque les confesseurs et autres qui sont les sages, n'en veulent rien dire, pourvu qu'on ne parle pas de ma femme ; car je veux que l'honneur des femmes soit sacré.* ¹⁷⁰² »

Brantôme rapporte la réponse différemment des autres, en ces termes :

« *Lui étant rapporté un jour que les clercs de la Bazoche du palais, et les écoliers aussi, avaient joué des jeux où ils parlaient du roi et de sa cour, et de tout les grands, il n'en fit autre semblant, sinon de dire qu'il fallait qu'ils passassent leur risée, et qu'il*

¹⁶⁹⁸ Voir LINTILHAC, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, E. Flammarion, Paris, 1904-1910, Tome I. *Le théâtre sérieux du Moyen-âge*, pp. 62-63.

¹⁶⁹⁹ Cité par LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, op. cit., Tome I, p. 63.

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*

¹⁷⁰¹ Les clercs de la Basoche avaient été condamnés en vertu d'un ordre du roi du 8 mars 1486. Voir ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789, avec notes de concordance, table chronologique et table générale analytique et alphabétique des matières*, Belin-Leprieur, Plon frères, Paris, t. XI, p. 683.

¹⁷⁰² ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, op. cit., t. XI, pp. 683-684.

*permettait qu'ils parlassent de lui et de sa cour, mais non pourtant de règlement, et surtout qu'ils ne parlassent de la reine sa femme, en faux quelconque ; autrement qu'il les ferait tous pendre.*¹⁷⁰³» (Brantôme, discours IV, Anne de Bretagne.)

Aussitôt après la mort de Louis XII, le 1^{er} janvier 1515, le Parlement défendit les jeux préparés par les clercs de la Basoche pour la veille du roi, et les dédommagea.

Le 2 janvier 1516, le Parlement leur fit défense de jouer farces, ou comédies dans lesquelles il serait fait mention de princes et princesses de la cour.

Le 23 janvier 1538, la censure fut établie par la cour du Parlement¹⁷⁰⁴.

Si la censure pouvait être tolérante sur le plan des mœurs et parfois sur celui de la politique (comme sous Louis XII), elle l'était en revanche beaucoup moins lorsqu'il s'agissait de religion « surtout quand la foi eut perdu sa sécurité, dans le voisinage de la Réforme¹⁷⁰⁵ ». L'arrêt du Parlement de 1548¹⁷⁰⁶ qui fait interdire le jeu des moralités et ordonne de choisir des sujets profanes n'en est-il pas le témoin ?

Sous Henri IV, une ordonnance sur la discipline des comédiens de l'hôtel de Bourgogne et sur la censure théâtrale du 12 novembre 1609, indique clairement que les pièces doivent être communiquées par les comédiens avant qu'elles ne soient représentées : « *Leur défendons de représenter aucunes Comédies ou Farces, qu'ils ne les ayent communiquées au Procureur du Roy, & que leur Rôle ou Registre ne soit de Nous signé.*¹⁷⁰⁷ »

Dans la Déclaration de 1641 sur la profession des comédiens, il est clairement indiqué ce qu'il est interdit de faire représenter sur scène. Par ailleurs, Louis XIII défend aux acteurs d'avoir des paroles « lascives et déshonnêtes » :

¹⁷⁰³ *Ibid*, p. 684. Voir ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, op. cit, t. XI, p. 684.

¹⁷⁰⁴ *Idem* 7 janvier et 15 octobre 1540.

¹⁷⁰⁵ LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, op. cit, Tome I, p. 63.

¹⁷⁰⁶ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, op. cit, t. XIV, p. 29, n. 3. Nous avons déjà fait référence à cet arrêt dans notre Introduction.

¹⁷⁰⁷ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, op. cit, t. XV, pp. 359-360. Voir aussi LA MARE, Nicolas de, *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et outs les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 440.

« Louis etc. (...) la crainte que nous avons que les comédies (...) soient accompagnées de représentations peu honnêtes qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits, fait que nous sommes résolu de donner les ordres requis pour éviter tels inconvénients, (1) A ces causes nous avons fait et faisons très expresses inhibitions et défenses, par ces présentes signées de notre main, à tous comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes ni d'user d'aucunes paroles lascives ou à double entente qui puissent blesser l'honnêteté publique, et ce sur peine d'être déclarés infâmes et autres peines qu'il y écherra.

(2) Enjoignons à nos juges, chacun en son détroit, de tenir la main à ce que notre volonté soit religieusement exécutée.

(3) Et en cas que lesdits comédiens contreviennent à notre présente ordonnance, nous voulons et entendons que nosdits juges leur interdisent le théâtre et procèdent contre eux, par telles voies qu'ils adviseront à propos, selon la qualité de l'action, sans néanmoins qu'ils puissent ordonner plus grande peine que l'amende ou le bannissement.¹⁷⁰⁸ »

Cette législation restera en vigueur jusqu'à la création de la lieutenance générale de police (1667) qui enlève au Parlement, entre autres attributions, celle de la surveillance des Théâtres.

Les incidents les plus marquants relatifs à la censure, datent du règne de Louis XIV et concernent Molière ou encore Racine. Pendant la première partie du règne du Roi-Soleil, la censure s'est exercée surtout en matière religieuse ; pendant la seconde partie du règne, le rôle politique de la censure commence à se manifester. *Esther* et *Athalie*, tragédies dans lesquelles on a voulu voir des allusions à Louvois, à Mme de Maintenon et à Mme de Montespan, connaissent des vicissitudes semblables à celles qu'avaient éprouvées auparavant certaines pièces de Molière¹⁷⁰⁹.

En effet, les affaires de *l'École des Femmes*, ou encore de *Dom Juan* (qui dû subir de nombreuses modifications) sont bien connues. Pour ce qui est du *Tartuffe*, nous rappellerons simplement que la pièce, autorisée par le roi, fut interdite par le Parlement

¹⁷⁰⁸ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, op. cit., t. XVI, pp. 536-537.

¹⁷⁰⁹ GABRIEL-ROBINET, Louis, *La censure*, Hachette, Paris, 1965, p. 34.

et mise à l'index par l'archevêque de Paris, Hardouin de Beaumont de Péréfixe. Mais il ne s'agissait alors, que de censure répressive.

Comme le signale Odile Krakovitch, la première forme de censure préventive, réprimant l'écrit et non plus le jeu, s'exerça en 1702, à l'encontre du Bal d'Auteuil de Boindin.

Le 31 mars 1701, Louis XIV confie la censure dramatique à d'Argenson, lieutenant général de police. Ce dernier avait reçu du ministre Pontchartrain une lettre dans laquelle cette surveillance du répertoire commence à prendre véritablement forme :
« Il est revenu au roy que les comédiens se dérangent beaucoup, que les expressions et les postures indécentes commencent à reprendre vigueur dans leurs représentations et qu'en un mot ils s'écartent de la pureté où le théâtre estoit parvenu. Sa Majesté m'ordonne de vous écrire de les faire venir et de leur expliquer, de sa part, que, s'ils ne se corrigent, sur la moindre plainte qui lui parviendra, Sa Majesté prendra contre eux des résolutions qui ne leur seront pas agréables. Sa Majesté veut aussy que vous les avertissiez qu'elle ne veut pas qu'ils représentent aucune pièce nouvelle qu'ils ne vous l'ayent auparavant communiquée, son intention estant qu'ils n'en puissent représenter aucune qui ne soit dans la dernière pureté. ¹⁷¹⁰ »

L'édit de novembre 1706 vient organiser avec logique et méthode la pratique de la censure dramatique : l'approbation d'autorités bien spécifiques est désormais requise pour la représentation des pièces.

Sous la Régence, c'est un personnage cocasse qui occupe le premier poste officiel de censeur « en titre » : l'abbé Cherrier, auteur d'un petit livre fort leste, la Polissoniana. Indulgent à tout ce qui touchait aux mœurs, et pour cause, l'abbé, en revanche, se montre intraitable en matière de respect de l'autorité. Ses coupures, en ce qui concerne les atteintes possibles au pouvoir sont si notoires qu'elles inspirent cette définition à Montalembert :

« L'abbé Cherrier est un hongreur littéraire (...) ¹⁷¹¹ »

¹⁷¹⁰ DEPPING, G-B, *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV, entre le cabinet du roi, les secrétaires d'État, le chancelier de France et les intendants et gouverneurs des provinces, les présidents, procureurs et avocats généraux des parlements et autres cours de justice, le gouverneur de la Bastille, les évêques, les corps municipaux, etc. etc.*, Imprimerie Nationale, Paris MDCCCLI (1851), t. II, pp. 738-739.

¹⁷¹¹ Cité par GABRIEL-ROBINET, Louis, *La censure*, Hachette, Paris, 1965, p. 35.

A Cherrier succède Jolyot de Crébillon, lui-même auteur dramatique, détesté par Voltaire pour avoir interdit *Samson*, *l'Enfant prodigue* et *Mahomet*. Le gouvernement comprenait certainement la nécessité de donner pour surveillant au théâtre, l'auteur de *Rhadamiste* dont l'autorité était reconnue. Il était en effet de taille à tenir tête à « l'escadron bouillant des nouveaux philosophes ¹⁷¹²».

Crébillon resta en place durant vingt-sept années et Marin lui succéda. Cet auteur dramatique était, également secrétaire général de la librairie et rédacteur à la *Gazette de France*. Il a réprimé avec soin toute allusion à la politique étrangère de Louis XV en interdisant notamment *l'Antipathie vaincue* de Favart.

Mais le rôle de censeur royal n'est pas forcément des plus agréables :

« Tache ingrate entre toutes et où il n'y eut, en fait, qu'à recevoir des coups. Les rendre, c'était s'exposer immédiatement à la fureur des auteurs censurés, c'était rassembler l'opinion unanime ou presque contre soi, c'était parfois payer plus cher qu'on ne faisait payer à un auteur censuré. ¹⁷¹³ »

De l'auteur censuré, ou du censeur on peut se demander lequel est dans la position la plus délicate et la prison ne sera pas toujours pour celui des deux que l'on croit ! Ainsi, Marin fait la triste expérience de la lourde responsabilité qui pèse sur celui chargé de surveiller le répertoire joué. Indulgent pour Voltaire mais intraitable avec cette Sedaine et surtout Beaumarchais, il commit un jour l'imprudence d'autoriser une pièce de Dorat, *Théagène et Chariclée* où l'on vit de perfides allusions à Louis XV. Le scandale fut épouvantable et Marin se retrouva à la Bastille.

Marin, qui était en poste depuis 1762 est donc remplacé en 1774 par Crébillon le jeune. C'est aussi l'année où Louis XVI succède à Louis XV.

La nomination de Crébillon fils ne dure qu'un an, mais elle correspond à une ère de liberté relative durant laquelle Beaumarchais peut enfin faire jouer son *Barbier*¹⁷¹⁴. Il faut dire que Crébillon était lui-même un auteur licencieux et avait été emprisonné à Vincennes pour l'immoralité de ses mœurs. Bien étrange curriculum vitae pour devenir censeur royal...

¹⁷¹² GABRIEL-ROBINET, Louis, *La censure, op.cit.*, p. 35.

¹⁷¹³ *Ibid*, p. 36.

¹⁷¹⁴ En 1775, grâce à l'intercession de la reine, appuyée par le comte d'Artois, l'interdit qui pesait depuis deux ans sur *Le Barbier de Séville* fut levé.

Louis Gabriel-Robinet affirme qu'en province les choses allaient tout autrement. Les auteurs censurés à Paris pouvaient se faire représenter dans les grandes villes. Beaucoup ont usé de ce droit et attiré, hors de la capitale, un public toujours curieux de connaître ce qui lui avait été interdit dans la plus grande cité du royaume¹⁷¹⁵.

Serait-ce à dire qu'il n'y avait pas de censure en province ?

Non, des documents d'archives attestent que la surveillance des répertoires existait bien en dehors de la capitale et notamment à Marseille.

Si à Paris, c'est le lieutenant général de police qui est chargé du contrôle des Théâtres, à Marseille, ce sont les échevins qui ont cette responsabilité en qualité de lieutenants généraux de police¹⁷¹⁶. Dans l'ordonnance de police concernant les spectacles du 17 mai 1752¹⁷¹⁷, à l'élaboration de laquelle ils ont participé, se trouve une disposition concernant une forme préventive de censure.

En effet, l'article 17 prévoit :

« Aucun directeur, maître de ballets ou autres ne pourront donner des pièces & divertissements qui n'auront été annoncés ni affichés, ni des pièces nouvelles non approuvées ; à peine d'interdiction de leur théâtre et de prison. »¹⁷¹⁸

L'on voit donc que concernant le contrôle des pièces représentées, un double dispositif est mis en place :

- Pour les pièces nouvelles, les mesures sont préventives puisque les œuvres doivent être autorisées avant d'être jouées
- Pour les pièces déjà représentées (ce qui sous-entend qu'elles ont été approuvées) des mesures de publications doivent être respectées.

En cas de non respect de l'article 17 de l'ordonnance de 1752, les peines sont sévères puisque les contrevenants encourent la prison et la fermeture du Théâtre. Ces mesures ne sont pas sans rappeler celles du décret du 2 août 1793 qui rétablira une surveillance du répertoire sous la Révolution.

¹⁷¹⁵ GABRIEL-ROBINET, Louis, *La censure*, Hachette, Paris, 1965, p. 36

¹⁷¹⁶ Nous avons déjà vu que les magistrats marseillais sont très attachés à cette prérogative et qu'ils l'exercent, peut-être maladroitement parfois, mais toujours avec un grand zèle. Voir la section I de ce chapitre.

¹⁷¹⁷ Ce texte avait pour objet de « rédiger en un seul corps » et pour la première fois, toutes les anciennes dispositions de police et toutes les nouvelles mesures prises. Cette ordonnance avait été homologuée par un arrêt de la cour d'Aix du 25 mai 1752 Voir AMM, FF 187, Marseille 17 mai 1752, f°1.

¹⁷¹⁸ AMM, FF 187, Marseille 17 mai 1752, f°1. Voir aussi AMM, FF 212.

Cela signifie-t-il pour autant que la censure exercée en Provence va être intransigeante ? Il semble que les lieutenants généraux de police marseillais soient tolérants. En réalité, les deux seules véritables affaires d'interdiction de pièces que nous ayons trouvées dans les archives datent de 1777 et 1783, au moment même où la censure se durcit également dans la capitale.

Dans une lettre datée du 11 décembre 1777, M. Le Blanc auteur marseillais établi à Paris, écrit aux échevins de Marseille à propos de sa tragédie *Marseille rendue*. L'auteur, qui espère voir son œuvre jouée dans la cité phocéenne, explique quels sont les buts poursuivis dans cette pièce. Il assure aux échevins qu'elle ne contient rien qui ne doive être censuré. Quant à la crainte selon laquelle il n'y aurait pas assez de personnages en faveur du roi, le dramaturge répond :

« Je ne conçus le dessein de cette pièce que pour rendre un témoignage authentique de la fidélité de ma patrie envers ses souverains & pour élever à sa gloire un monument respectable aux yeux de l'univers. (...) »

Quant à la crainte que vous témoignez que je n'aie présenté que le seul Libertat comme fidèle à son roi, j'ose vous assurer que loin d'en avoir eu l'idée, je ne le présente au contraire que comme l'interprète des vœux de la part de tous les citoyens qui désirent ardemment d'être rendus à la France, et je lui associe une foule de héros patriotes dont les noms sont conservés dans nos annales & dont les familles subsistent encore. De sorte qu'il n'y a de coupable dans le drame que Cazeaux, dont on ne pouvait dissimuler la rébellion ; encore l'est-il avec une certaine grandeur imposante.

*Daignez vous rassurer aussi sur la crainte que je n'aie attenté aux droits & privilèges de Marseille, & croire qu'un ouvrage inspiré par l'amour de la patrie n'est fait que pour les rendre respectables.*¹⁷¹⁹ »

Il faut dire que l'auteur marseillais avait déjà été victime de la censure « *par une pièce intitulée Les Druides, qui a eu le plus grand succès ; mais que le crédit de M. l'Archevêque en a fait supprimer l'impression à cause d'un rôle de grand prêtre qui, dit-on, le tarabustait.*¹⁷²⁰ »

¹⁷¹⁹ AMM, GG 206, Paris, 11 décembre 1777.

¹⁷²⁰ AMM, GG 206, Paris, 5 août 1777.

Avant de donner leur autorisation pour la représentation d'une nouvelle pièce, ainsi que le prévoit l'article 17 de l'ordonnance de 1752 sur la police des spectacles, les échevins de Marseille, manifestent le souci de s'informer sur l'opportunité qu'il y a ou non d'interdire une œuvre. Ainsi, en 1783, ils prennent conseil auprès des jurats de Bordeaux à propos d'une pièce, *La Vestale*. Ces derniers leur répondent par une lettre du 15 décembre 1783 :

« *Messieurs,*

La pièce intitulée La Vestale fut en effet jouée ici une seule fois, il y a quelques années. Elle fut interdite sur-le-champ. Elle n'a point été jouée depuis. Elle peut avoir été châtiée depuis cette époque. C'est à vous à juger si elle l'a été, de manière à pouvoir être représentée chez vous sans inconvénient. ¹⁷²¹ »

Il appartient donc, aux magistrats marseillais, en leur qualité de lieutenants généraux de police, et à eux seuls, de prendre les mesures d'interdiction qui s'imposent.

Il semble qu'en Provence la censure n'ait pas été très sévère.

Il en va autrement dans la capitale surtout dans les dernières années de l'Ancien Régime. A cette époque le censeur Crébillon fils a été remplacé par Sauvigny, qui est lui-même très rapidement évincé par Suard en 1777. Ce dernier restera d'ailleurs censeur jusqu'en 1791.

Deux affaires importantes vont marquer les années qui précèdent la Révolution : celle du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais et celle du *Charles IX* de Chénier.

Ces deux auteurs vont, en effet, être victimes de la censure qui s'intensifie et qui devient de plus en plus arbitraire à partir de 1780. Cela s'explique par une volonté de protéger le régime monarchique qui est en déclin.

Il faut reconnaître que Beaumarchais, dans son *Mariage*, n'hésite pas à critiquer ouvertement les institutions d'Ancien Régime et notamment la manière dont est contrôlé le répertoire dramatique. Il fait d'ailleurs dire à son Figaro :

« *Pourvu que je ne parle en mes écrits, ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement*

¹⁷²¹ AMM, GG 206, Bordeaux 15 décembre 1783.

sous l'inspection de deux ou trois censeurs (...) » (acte V, scène III du Mariage de Figaro)

Déjà dans le Barbier de Séville, Beaumarchais avait critiqué les médecins, les gens de lettres et les juges. Mais le plus souvent il s'en était tenu aux plaisanteries traditionnelles. Dans son Mariage de Figaro, la satire sociale va plus loin. Et le sujet même de la comédie est significatif : c'est un valet qui triomphe de son maître ! Par ailleurs, cette pièce contient de vives attaques contre les institutions (justice, censure) et contre les mœurs politiques (faveur, intrigue, arbitraire). Si certains passages de la pièce peuvent sembler inutiles à l'action, ils sont en revanche essentiels du point de vue de la satire. Ainsi, dans la scène 15 de l'acte III, Beaumarchais, par la voix de Figaro, fait clairement référence à ses pénibles démêlés avec la justice :

« (...) le client un peu instruit sait toujours mieux sa cause que certains avocats qui, suant à froid, criant à tue-tête, et connaissant tout, hors le fait, s'embarrassent aussi peu de ruiner le plaideur que d'ennuyer l'auditoire et d'endormir Messieurs ; plus boursoufflés après que s'ils eussent composé l'oraison pro Murena. ¹⁷²² »

Dans le dialogue reproduit ci-dessus, l'auteur critique non seulement les professionnels de la justice, mais il fait aussi référence à son procès devant le Parlement d'Aix où il avait dû se défendre pratiquement seul, alors que son adversaire avait une « horde » de six avocats. En effet, Beaumarchais était sous le coup d'une sentence inique qui le déclarait indirectement faussaire et mettait ses biens à la discrétion de son ennemi (le Comte de La Blache). Le jugement rendu contre Beaumarchais avait été cassé par un arrêt du grand conseil à la fin de 1775, et l'affaire renvoyée devant le parlement de Provence¹⁷²³.

Le cas allait être définitivement jugé en juillet 1778. L'auteur du Barbier de Séville, accompagné du fidèle Gudin (son éditeur)¹⁷²⁴, partit pour la Provence.

Le comte de La Blache s'était entouré de six avocats et préparait depuis longtemps sa victoire mais la plume de Beaumarchais avait déjà agi sur les têtes provençales. Et au

¹⁷²² Le célèbre plaidoyer de Cicéron.

¹⁷²³ LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, t. II, pp. 54 et s.

¹⁷²⁴ Gudin de la Brenellerie (Paul-Philippe), 1738-1712. Poète et littérateur français, auteur d'un poème de *l'Astronomie*. Il est l'éditeur de Beaumarchais.

bout de quelques jours le public était conquis. « Vous avez retourné la ville, » lui disait son procureur¹⁷²⁵. Son triomphe fut complet, et un arrêt définitif allait le débarrasser à jamais du comte de La Blache. C'est une lettre de Gudin qui retrace le triomphe de Beaumarchais après tant d'années d'incertitudes et de combats. Nous la citons *quasi in extenso*

- D'une part, parce qu'elle retrace parfaitement les différentes étapes d'un procès d'Ancien Régime (qui plus est devant la Cour aixoise) ainsi que les différentes stratégies et pratiques judiciaires
- D'autre part parce qu'elle est une véritable pièce de théâtre en soi et qu'elle mérite d'être exposée dans toute sa saveur juridique et dramatique.

« Aix, 23 juillet 1778.

Beaumarchais a enfin gagné son procès à Aix. La cause a été jugée en sa faveur tout d'une voix, avec dépens, dommages et intérêts, le Falcoz¹⁷²⁶ (La Blache) débouté de toutes ses demandes et prétentions, comme mal fondées et "calomnieuses" ; ce mot est dans l'arrêt. L'affaire a été examinée et discutée ici avec une attention particulière, et les questions de droit ont été traitées avec une clarté et une profondeur qui doivent faire honneur au barreau de cette ville. Le Falcoz était d'une prodigieuse activité et d'une excessive adresse ; tous les jours, il sortait dès cinq heures du matin, il visitait tous ses juges, il courait chez ses six avocats, il se montrait partout. Beaumarchais faisait tout le contraire, il ne voyait personne, il n'allait pas même chez ses juges ; je l'en grondais quelquefois, il me répondait comme le Misanthrope : "Ma cause n'est-elle pas bonne ?" Pour répondre à la consultation de Falcoz, qui avançait avec une impudence inconcevable que jamais Beaumarchais n'avait eue de liaisons avec M. Duverney, Beaumarchais lui décocha le mémoire que vous devez avoir reçu, Réponse ingénue, etc. Le Falcoz, secondé de Châtillon et de six avocats, ayant présenté sa requête pour faire brûler ledit mémoire par la main du bourreau, et ayant publié un autre mémoire et une autre consultation, signée des six, Beaumarchais leur riposta par un nouvel écrit que vous ne connaissez pas encore, intitulé le Tartare à la légion. Il les y traitait en véritable Tartare, si ce n'est qu'il les plaisantait avec plus de gaieté qu'il n'y en eut jamais dans toute la Scythie. Pendant qu'ils s'amusaient ainsi et qu'il riait avec ses

¹⁷²⁵ LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, t. II, pp. 62-63.

¹⁷²⁶ M. de La Blache s'appelait Falcoz de La Blache.

conseils, maints avocats de cette ville communiquaient à lui et à son avocat, ou même faisaient imprimer des écrits qui prouvaient qu'il avait pour lui la loi et les autorités de tous les commentateurs des lois. Les juges gardaient le plus profond silence et examinaient cette affaire avec une sévérité propre à confondre tout téméraire. Notre Tartare demanda à parler à tous ses juges assemblés et à les instruire tous ensemble ; mais comme il ne prétendait aucun avantage sur son adversaire, il demanda la même grâce pour lui ; on la leur accorda, et comme ils parlent bien l'un et l'autre, les deux séances furent très intéressantes. Mais la fierté et la confiance, la manière franche d'exprimer les faits, les bonnes raisons de notre Tartare ne pouvaient manquer d'entraîner les esprits, que les subtilités de son adversaire, entendu après lui, ne purent éblouir. Les esprits, prévenus depuis deux ans par la consultation du Falcoz et depuis deux mois par ses visites, par ses discours, par son uniforme, son titre et ses allégations, lui avaient tout à coup été enlevés par les réponses vigoureuses du Tartare. Il ne lui restait plus qu'un faible parti de gens obstinément attachés à la noblesse ou à leurs intérêts.

Toute cette ville, qui subsiste de procès, était dans l'attente et dans l'impatience. Les juges délibéraient, les portes du palais étaient assiégées ; les femmes, les curieux, les amateurs, étaient sous une belle allée d'arbres, non loin du palais ; les oisifs remplissaient les cafés qui bordent cette promenade. Le Falcoz était dans son salon, bien éclairé, regardant sur cette allée, notre ami dans un quartier fort éloigné ; la nuit venait, enfin les portes du palais s'ouvrent, ces mots se font entendre : "Beaumarchais a gagné" ; mille voix les répètent, les battements de mains se propagent le long de la promenade, les fenêtres et les portes du Falcoz se ferment soudainement, la foule arrive avec des cris et des acclamations chez notre ami ; les hommes, les femmes, les gens qu'il connaît ceux qu'il ne connaît pas l'embrassent, le félicitent, le congratulent ; cette joie universelle, ces cris, ces transports le saisissent, les larmes le gagnent, et le voilà qui, comme un grand enfant, se laisse aller dans nos bras et y reste évanoui. C'est à qui le secourra, qui du vinaigre, qui un flacon, qui de l'air ; mais, comme il l'a dit lui-même, les douces impressions de la joie ne font point de mal. Il revint bientôt, nous allâmes ensemble voir et remercier le premier président. Ce magistrat, avec la noble sévérité du chef d'un tribunal auguste, lui reprocha la vivacité de ses mémoires. Il avait raison : comme homme, on doit les approuver ; comme magistrat, on ne le peut pas en conscience. En effet le parlement les avait trouvés si gais, qu'il n'avait pu se dispenser de condamner le second à être lacéré, non pas par la main d'un bourreau, comme le

voulait ce Falcoz, mais par celle d'un huissier, ce qui est bien différent. Pour lui apprendre à être si plaisant, on l'a condamné, outre cette lacération, à donner mille écus aux pauvres de cette ville, et il leur en a donné deux mille, "pour les féliciter, a-t-il dit, d'avoir de si bons et de si vertueux magistrats." Les mémoires du Falcoz ont été aussi supprimés. En revenant de chez le premier président, nous retrouvâmes la même foule à la maison : les tambourins, les flûtes, les violons se succédèrent avant et après le souper ; tous les fagots du quartier furent entassés et firent un feu de joie. (...) Les artisans de cette ville ont fait une chanson pour lui, en patois provençal, et sont venus en corps la lui chanter sous ses fenêtres. Tous les cœurs ont pris part à sa joie, et tout le monde, enchanté, le traite comme un homme célèbre, à la probité duquel on vient enfin de rendre la justice qui lui était due.¹⁷²⁷ »

Par ailleurs, dans *son Mariage*, Beaumarchais ne se contente pas de critiquer la justice mais il dénonce aussi les intrigues de Cour : il fait une nouvelle fois allusion à son passé mais cette fois en tant qu'agent secret :

FIGARO : (...) répandre des espions et pensionner des traîtres ; amollir des cachets ; intercepter des lettres ; et tâcher d'ennoblir la pauvreté des moyens par l'importance des objets : voilà toute la politique, ou je meurs ! (Acte III, scène 5)

Enfin, le monologue de l'acte V, permet à Figaro de dire son fait au despotisme, d'attaquer les institutions, et les privilégiés, de réclamer la liberté et l'égalité.

La censure est notamment dénoncée à la scène 3 de l'acte V :

FIGARO : Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent, quand une bonne disgrâce a cuvé son orgueil ! Je lui dirais... que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux où l'on en gêne le cours ; que, sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur, et qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits.

Vu les critiques acerbes contenues la pièce de Beaumarchais, était-il étonnant, dès lors, que sa représentation soit interdite et que l'œuvre soit censurée ?

¹⁷²⁷ Lettre de Gudin, citée par LOMENIE dans son ouvrage, *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, t. II, pp. 63-66.

Le Mariage de Figaro qui avait été terminé par l'auteur et reçu au Théâtre Français dans les derniers mois de 1781, n'allait être joué pour la première fois que le 27 avril 1784. En effet, pendant 3 ans le roi Louis XVI va s'opposer à sa représentation.

Dans une lettre, Beaumarchais expose au ministre de la maison du roi, M. de Breteuil, les vicissitudes de sa pièce avant d'arriver à la représentation. Cette correspondance est particulièrement intéressante car elle nous apprend de quelles manières la censure pouvait être exercée contre un auteur qui remettait en cause l'autorité du pouvoir royal. L'on y apprend notamment que les premières lectures du Mariage auraient d'abord eut lieu à l'insu de l'auteur :

« Aussitôt que les comédiens eurent reçu par acclamation ce pauvre Mariage, qui depuis a eu tant d'opposants, je priai M. Lenoir (le lieutenant de police) de me nommer un censeur, en lui demandant comme une grâce particulière que la pièce ne fût lue par aucune autre personne, ce qu'il voulut bien me promettre en m'assurant que ni secrétaires ni commis ne toucheraient le manuscrit, et que la pièce serait censurée dans son cabinet. Elle le fut par M. Coqueley, avocat, et je supplie M. Lenoir de mettre sous vos yeux ses retranchements, sa censure et son "approbation". Six semaines après, j'appris dans le monde que ma pièce avait été lue dans toutes les soirées de Versailles, et je fus au désespoir de la complaisance "peut-être forcée" du magistrat sur un ouvrage qui m'appartenait encore, parce que ce n'est point là la marche austère, discrète et fidèle de la grave censure.

Bien ou mal lue, ou méchamment commentée, "on" trouva à la pièce détestable, et sans que je susse par où je péchais, parce qu'on n'exprimait rien selon l'usage, je me vis à l'inquisition, obligé de deviner mes crimes, et me jugeant tacitement proscrit ; mais comme cette proscription de la cour n'avait fait qu'irriter la curiosité de la ville, je fus condamné à des lectures sans nombre. Toutes les fois qu'on voit un parti, bientôt il s'en forme un second ...¹⁷²⁸ »

Le manuscrit de Beaumarchais avait été lu par le roi lui-même au commencement de l'année 1782 : il avait déclaré la pièce « détestable » et « injouable ».

L'auteur dramatique entreprend donc de lutter contre ce qu'il appelle la « proscription de la cour », en excitant la curiosité de la ville par des lectures habilement ménagées.

¹⁷²⁸ LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris, 1856, t. II, p. 294.

Ce fut bientôt à qui obtiendrait la faveur de l'entendre, soit chez lui, soit dans les plus brillants salons, faisant la lecture de sa pièce, ce qu'il faisait avec un rare talent¹⁷²⁹.

Beaumarchais arrive à se trouver des appuis parmi les gens de la Cour et même dans le clergé. C'est ce que confirme une autre lettre adressée au lieutenant de police :

« *Monsieur,*

(...) Je vous demande pardon de revenir encore une fois sur un objet frivole ; mais M. le prince Youssouhoff, premier chambellan du grand-duc, sort de chez moi. Il m'a renouvelé la demande de mon manuscrit, pour que M. le comte du Nord le porte à l'impératrice (Catherine II). Il m'est impossible de l'envoyer sans que la pièce ait été jouée car une comédie n'est vraiment achevée qu'après la première représentation. Depuis que la pièce est censurée, j'y ai fait de grands changements. Elle a eu le bonheur de plaire au couple auguste de nos illustres voyageurs. Depuis, que je l'ai fait passer par une coupelle plus austère encore, car j'en ai fait une lecture chez Mme la maréchale de Richelieu, devant des évêques et archevêques qui, après s'en être infiniment amusés, m'ont fait l'honneur d'assurer qu'ils publieraient qu'il n'y avait pas un mot dont les bonnes mœurs puissent être blessées. ¹⁷³⁰ »

En 1783, une représentation du mariage est prévue à Versailles, mais elle est interdite au dernier moment. Cependant la pièce sera jouée sur un théâtre privé, chez M. de Vaudreuil. La longue résistance du roi ne fait que renforcer la portée satirique de la pièce. Le monarque devra finalement céder sous la pression de l'opinion publique (habilement travaillée par Beaumarchais) de la Cour, du comte d'Artois, de la reine même. Voilà près de quatre ans que tout Paris parle de cette pièce, et lorsqu'elle est finalement représentée le 27 avril 1784, l'on s'écrase à la première : l'œuvre jouée prend alors la valeur d'un « signe avant-coureur de la révolution ».

On le voit, la censure se durcit dans les dernières années de l'Ancien Régime.

Après la prise de la Bastille, les institutions sont en déroute, et l'on ne sait même plus si la surveillance des répertoires doit encore être appliquée, et si oui comment ?

Malgré les événements de 1789, la censure va continuer à s'exercer encore dans toute sa rigueur : cette fois c'est Marie-Joseph Chénier qui va en être la victime. L'étude de ce

¹⁷²⁹ LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps*, op. cit, t. II, p. 295.

¹⁷³⁰ Cité par Louis de Loménie, *Ibid*, p. 304.

cas est particulièrement intéressante car il montre comment l'activité des censeurs reste en vigueur.

La tragédie de Chénier, *Charles IX*, bien que reçue à l'unanimité par la Comédie, dut subir le sort de toutes les productions dramatiques de l'Ancien Régime : la lecture du censeur royal Jean-Baptiste Suard.

Comme l'explique Daniel Hamiche, l'événement historique choisi par Chénier, les massacres de la Saint-Barthélemy ordonnés par Charles IX, roi à demi-fou, avec la complicité de l'Eglise, n'était bien sûr pas un thème susceptible d'être agréé.

La pièce est donc interdite à la représentation. Il ne restait plus à Chénier, qu'à lire son ouvrage dans les salons parisiens, à l'instar de Beaumarchais. Ces lectures conduisent Chénier jusque chez le duc d'Orléans, le futur Philippe-Egalité. Les deux hommes se retrouveront, plus tard, membres de la Convention Nationale pour voter, ensemble, l'exécution de Louis XVI¹⁷³¹.

Dès janvier 1789, la pièce avait été lue chez le vicomte de Ségur, en présence de la duchesse d'Orléans et du prince Henri. Depuis le renom de la pièce n'avait fait que croître, mais elle s'était sans cesse heurtée à mille tracasseries qui en empêchaient la représentation. Même après le 14 juillet, malgré des démarches répétées des comédiens Français et de Chénier, la Commune de Paris n'ose se prononcer.

Le 23 août encore, elle ordonne un nouvel examen de la pièce et on peut espérer son autorisation quand le district des Carmes, en octobre, réclame l'interdiction, tandis qu'une députation d'évêques sorbonistes demande aussi au roi de défendre la tragédie¹⁷³². Mais leur démarche est vaine.

Enfin, le 4 novembre, devant une salle comble la fameuse pièce voit le jour et c'est un étonnement pour tout le monde qu'elle puisse s'achever dans le calme, alors que beaucoup, craignant des pugilats, ont en poche leurs pistolets. Un enthousiasme délirant salue les tirades « qui sonnent le tocsin contre les rois, les prêtres et les nobles ».

Il semble que la pièce de Chénier ouvre une ère nouvelle, celle du patriotisme et de la liberté du théâtre¹⁷³³ :

« C'était, ce Charles IX, la tribune inaugurée sur le théâtre, les passions du jour trouvant la satisfaction et l'assouvissement sur les planches de la scène, le patriotisme

¹⁷³¹ Voir HAMICHE, Daniel, *Le théâtre et la Révolution*, Union générale d'éditions, Paris, 1973, p. 30

¹⁷³² GONCOURT (de) Edmond et Jules, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, 3ème édition, Librairie académique, Paris, 1864, p. 45.

¹⁷³³ Chénier défend, dans *De la liberté du théâtre en France*, ce nouveau genre dramatique qui consiste en l'écriture de pièces historiques. Il justifie l'importance et la nécessité de ce style nouveau. Voir notre analyse dans le chapitre 2 de la 2^{ème} partie (développement concernant l'auteur dramatique « historien »)

enseigné par le spectacle, le poète devenant législateur des pensées humaines et poussant ou retenant les cœurs aux haines et aux amours qui volaient dans l'air de 1789 (...) ¹⁷³⁴».

Chénier, victime de la censure d'Ancien Régime, n'hésite pas à dénoncer la manière dont ce régime arbitraire a été exercé. Ainsi, dans *De la liberté du théâtre en France*¹⁷³⁵, l'auteur de *Charles IX* affirme :

« Il ne faut pas s'imaginer qu'on pense librement chez une Nation où le Théâtre est encore soumis à des loix arbitraires, tandis que la Presse est libre ; & ce n'est pas à la fin du XVIIIe siècle, que des François peuvent contester l'extrême importance du théâtre. ¹⁷³⁶»

Chénier dénonce alors le système d'Ancien Régime et toutes les tracasseries administratives qu'il faut surmonter pour pouvoir faire jouer une œuvre :

« Pour faire représenter une pièce, il faut monter d'échelon en échelon ; de M. le Censeur Royal, à M. le Lieutenant-général de Police ; quelquefois à M. le Ministre de Paris ; quelquefois à M. le Magistrat de la Librairie ; quelquefois à M. le Garde-des-Sceaux : voilà pour la ville. (Paris). Veut-on faire représenter sa pièce à la Cour ? C'est une autre échelle à monter. Il faut s'adresser à M. l'Intendant des Plaisirs, dits Menus, & de M. l'Intendant des Plaisirs, dits Menu, à M. le premier Gentilhomme de la Chambre en exercice. Tous ces Messieurs ont leur coin de magistrature, leur droit d'inspection sur les Pièces de Théâtre, leur privilège ; car où n'y en a-t-il pas en France ? Il est bien vrai qu'une Pièce peut être représentée à Paris & à la Cour, quand il est avéré qu'elle ne contrarie aucune opinion particulière d'aucun des arbitres ; mais on doit sentir, en récompense, que rien n'est moins possible, quand la Pièce n'est pas tout-à-fait insignifiante.

On a établi des Censeurs, agens subalternes du Gouvernement, qui recherchent, avec un soin scrupuleux, dans les Pièces de Théâtre, ce qui pourroit choquer la tyrannie & combattre les préjugés qu'il lui convient d'entretenir. Tout ce qui est dépourvu de sens est approuvé par ces Messieurs ; les adulations basses & rampantes sont protégées ; les

¹⁷³⁴ GONCOURT (de) Edmond et Jules, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, 3ème édition, Librairie académique, Paris, 1864, p. 45.

¹⁷³⁵ CHENIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.l), 1789, 46 p., BnF, YF-8614.

¹⁷³⁶ *Ibid*, p. 4.

farces même les plus indécentes sont représentées sans obstacle ; les vérités fortes & hardies sont impitoyablement proscrites. La mission des Censeurs est de faire la guerre à la raison, à la liberté ; sans talens & sans génie, leur devoir est d'énerver le génie & les talens ; ce sont des eunuques qui n'ont plus qu'un seul plaisir ; celui de faire d'autres eunuques.¹⁷³⁷ »

Ce que l'auteur de Charles IX reproche à la censure d'Ancien Régime c'est qu'elle s'applique de manière arbitraire sans que les auteurs ne connaissent les lois auxquelles ils sont soumis :

« Du moins si l'on connoissoit des loix établies qu'il ne fût pas permis de transgresser ; si il y avoit des bornes marquées au-delà desquelles le génie ne pourroit plus avancer impunément ; si l'on savoit bien précisément jusqu'à quel point la raison est tolérée en France (...). Mais tout est arbitraire. Tout fuit la volonté d'un Garde-des-Sceaux, d'un Lieutenant-Général de Police, ou même d'un Censeur. C'est du caractère particulier, c'est du degré de lumières, c'est du caprice de quelques hommes, que dépend la permission de représenter une Pièce de Théâtre. Crébillon déclarant à l'auteur de Mahomet (Voltaire) qu'il lui est impossible d'approuver cette Pièce, Crébillon suffit pour suspendre, pendant plusieurs années, la représentation du chef-d'œuvre. Il faut obtenir le suffrage d'un souverain Pontife, moins scrupuleux parce qu'il étoit plus éclairé ; il faut contrebalancer le refus d'un rival timide & jaloux, en trouvant un Censeur raisonnable ; il faut vaincre la froide obstination d'un Prêtre octogénaire & de quelques autres Ministres, à peine capable de comprendre cette profonde Tragédie.¹⁷³⁸ »

Concernant la liberté du théâtre, Chénier conclut ainsi :

« Il doit être permis de publier ses pensées en tout ce qui ne gêne point l'ordre public, de quelque manière, sous quelque forme que ce soit, par la voie de l'Impression, sur le Théâtre, dans la Chaire & dans les Tribunaux ; si l'on néglige cette portion importante de la liberté individuelle ; la France ne pourra point se vanter d'avoir une bonne constitution¹⁷³⁹ ».

¹⁷³⁷ CHÉNIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, op. cit, pp. 7-8.

¹⁷³⁸ *Ibid*, pp. 9-10.

¹⁷³⁹ *Ibid*, p. 41.

L'année 1789 est une année de bouleversements : comment va s'opérer le passage d'un système arbitraire de contrôle du répertoire dramatique sous l'Ancien Régime à celui d'une ère de liberté ?

D'ailleurs la totale liberté d'expression en matière de théâtre et d'opéra est-elle la meilleure des lois ?

Dès 1789 le débat sur cette question est ouvert : tandis que certains assurent que la censure doit être complètement et définitivement abolie, d'autres montrent la nécessité d'un contrôle minimum.

B. LA CENSURE PENDANT LA REVOLUTION DANS LA CAPITALE ET EN PROVENCE : UN REGIME PLUS SEVERE ?

Les événements de 1789 allaient-ils bouleverser le régime de la censure ?

Le lendemain de la prise de la Bastille, le désordre était tel que les théâtres avaient dû fermer leurs portes. Quelques jours plus tard ils reprenaient leurs représentations.

Mais, comme l'explique Hallays-Dabot dans son *Histoire de la censure théâtrale en France*¹⁷⁴⁰, à peine le premier moment d'enthousiasme chez les uns, de stupéfaction chez les autres fut-il passé, les partis, reprenant leur sang-froid, comprirent les services que devait rendre le théâtre, son influence sur les passions populaires, son rôle politique.

La censure continuerait-elle de fonctionner, où les théâtres, délivrés de tout frein, entreraient-ils dans une ère de liberté absolue ? Telle est la question soulevée au début même de la Révolution. M. de Crosne, le lieutenant de police, ayant donné sa démission, la police est rattachée à la municipalité, qui reçoit une organisation provisoire et à la tête de laquelle le roi vient de placer le Bailly, en qualité de maire. Ce dernier, effrayé du débordement de la presse en ces premiers jours d'effervescence, a,

¹⁷⁴⁰ HALLAYS-DABOT, Victor, *De la censure théâtrale en France*, E. Dentu éditeur, Librairie de la Société des Gens de Lettres, Paris, 1862, 340 p.

dès le début du mois d'août, pris quelques mesures contre les publications de tout genre dont Paris est inondé. Bientôt la question des théâtres se présente d'elle-même¹⁷⁴¹.

Le censeur Suard, resté à son poste, examine les pièces qu'on lui présente. Mais, forcé par les circonstances de changer de manière de voir, il va autoriser tous les ouvrages que ses prédécesseurs et lui avaient défendus. La première des pièces ainsi rendues à la vie est *Ericie ou la Vestale* de Fontanelle (œuvre à propos de laquelle nous avons vu que les échevins de Marseille s'étaient posé la question de savoir si elle pouvait être jouée dans leur ville en 1783).

Quant à Bailly, il regarde la censure comme nullement abolie. Dans ses *Mémoires*, il expose son opinion à ce sujet :

« Le public dit que la censure était abolie, et qu'il ne fallait plus de permission. J'avais encore sur ce point des principes différens. Je crois que la liberté de la presse est la base de la liberté publique mais il n'en est pas de même du théâtre. Je crois qu'on doit exclure du spectacle, où beaucoup d'hommes se rassemblent et s'électrisent mutuellement, tout ce qui peut tendre à corrompre les mœurs ou l'esprit du gouvernement. Le spectacle est une partie de l'enseignement public qui ne doit pas être livrée à tout le monde, et que l'administration doit surveiller. Il est aisé de donner à la censure théâtrale une forme qui en exclue l'arbitraire et qui la rende toujours juste : ce n'est point une atteinte à la liberté des uns, c'est respect pour la liberté et la sûreté morale des autres¹⁷⁴² ».

Telle est, au 20 août 1789, l'opinion du magistrat placé à la tête de la municipalité de Paris.

Les patriotes, eux, considèrent que la censure est tombée avec la Bastille. Et ils demandent dans leurs journaux que l'on joue sans retard toutes les pièces interdites sous la monarchie comme *Don Carlos*, *Marie Stuart*, *Henri VIII*, *Marie de Brabant*, *Constantin d'Écosse*, *l'Honnête criminel*, *Raymond V*, et aussi *Libertat ou Marseille sauvée* (dont nous avons parlé plus haut¹⁷⁴³).

¹⁷⁴¹ HALLAYS-DABOT, Victor, *De la censure théâtrale en France*, op. cit., p. 144.

¹⁷⁴² BERVILLE et BARRIERE, *Mémoires de Bailly, avec une notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques*, Baudouin frères, Paris, 1822, t. II, p. 286.

¹⁷⁴³ Nous avons également traité de cette pièce dans notre chapitre sur les auteurs dramatiques. Voir chapitre 2 de la 2^{ème} Partie.

Durant les premières années de la Révolution donc, les partisans de la censure et ceux qui sont contre vont débattre de cette question en exposant leurs idées et leurs arguments. (a)

En 1791 la liberté du théâtre sera proclamée. Les pièces de tout genre pourront désormais être jouées : *Le Mariage de Figaro*, *Charles IX* et d'autres pièces qui avaient été interdites sous la monarchie remontent sur scène.

Mais bientôt, la censure allait faire sa réapparition : son retour est justifié par les nombreux troubles qui se produisent lors des représentations à cause des allusions politiques contenues dans les œuvres. Le système de contrôle qui sera alors mis en place par les révolutionnaires sera pire que celui qui avait pu s'exercer, par intermittences, sous l'Ancien Régime. (b)

a. Le retour à une surveillance des spectacles ? Éloge et critique de la censure

Faut-il supprimer l'institution de la censure, ou s'attacher seulement à un système de contrôle préventif, c'est-à-dire à une lecture des textes avant publication ou représentation ? à moins qu'il soit préférable, au contraire, de conserver uniquement un régime a posteriori de surveillance des spectacles ?

Et si l'on décide de garder un régime de censure, où la liberté théâtrale commence-t-elle et où finit-elle ?

Comme l'explique Odile Krakovitch¹⁷⁴⁴, le théâtre et la parole, ont toujours effrayé les régimes en place. En effet, à des époques où n'existaient pas ces moyens de diffusion que sont dans chaque foyer la radio et la télévision, « *le théâtre, seul lieu autorisé de réunions publiques, semblait alors aussi le seul moyen de manifester ses opinions pour l'auteur par son texte, pour les spectateurs par l'accueil qu'ils lui réservaient [d'où le double but de la censure : préventive sur le texte, répressive sur le spectacle et l'effet produit]. Par contre le théâtre était aussi pour le gouvernement une tribune d'où il pouvait faire entendre la bonne parole au peuple* ¹⁷⁴⁵ ».

¹⁷⁴⁴ KRAKOVICTH, Odile, *Les pièces de théâtre soumises à la censure 1800-1830 : inventaire des manuscrits des pièces et des procès-verbaux des censeurs*, Archives Nationales, Paris, 1982, p. 12.

¹⁷⁴⁵ GEVEL Claude et RABOT Jean, *La censure théâtrale sous la Restauration*, dans *Revue de Paris*, 15 novembre 1913, cité par ¹⁷⁴⁵ KRAKOVICTH, Odile, *Les pièces de théâtre soumises à la censure 1800-1830*, op. cit, p. 12.

Rares furent alors, même parmi les écrivains les plus libéraux, ceux qui osèrent préconiser la totale liberté du théâtre, devant l'influence qu'il pouvait exercer sur un public dont il était l'unique source d'information et de formation.

D'ailleurs, les révolutionnaires de 1789, tout en abolissant théoriquement la censure, n'avaient-ils pas placé les Théâtres sous la dure surveillance des municipalités ?

Il s'est, depuis les origines, trouvé des écrivains, des philosophes ou des politiques pour défendre la censure et la justifier. Nous pensons donc avec Louis Gabriel-Robinet, que la condamner en bloc serait un « *jugement aussi superficiel que d'en admettre sans réserve le principe et l'application.* ¹⁷⁴⁶ »

Quelle est, sur cette question, l'opinion des auteurs dramatiques et des révolutionnaires ?

Certains dénoncent l'arbitraire insupportable qui réside forcément dans un tel système tandis que d'autres justifient son existence par la nécessité de maintenir l'ordre public.

Dès le 4 juillet 1789, M-J Chénier avait vivement critiqué la censure dans sa *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*¹⁷⁴⁷. Pour lui, « *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. (...) C'est pourquoi, j'ai cru devoir, en qualité de citoyen François, dénoncer à cette grande nation, & à ceux qui ont l'honneur de la représenter en ce moment, tous les genres d'inquisition qu'on exerce en France sur l'esprit des citoyens. (...)*

La matière que je traite est malheureusement si féconde ; le droit de publier sa pensée a été violé parmi nous avec une variété si ingénieuse, qu'en voulant exposer tant d'absurdités, je sais à peine par où commencer. (...)

¹⁷⁴⁶ GABRIEL-ROBINET, Louis, *La censure*, Hachette, Paris, 1965, p. 12.

¹⁷⁴⁷ Dans une notice datée du 25 août l'auteur avertissait que le lecteur en lui donnant les explications suivantes :

« *J'avois achevé cet écrit dans les premiers jours du mois dernier (4 juillet 1789). Je me préparois à le donner au public ; j'en ai été empêché par cette suite d'événemens importans qui ont fait tant d'honneur aux citoyens de la capitale. Voyant l'édifice de la tyrannie s'écrouler de toutes parts, j'ai cru que mon ouvrage devenoit inutile ; j'ai pensé qu'il n'étoit plus tems de dénoncer, en quelque partie que ce soit, les sourdes manœuvres d'un gouvernement trainé dans la boue. Mais déjà quelques préjugés se relèvent. »*

Voir CHÉNIER, Marie-Joseph de, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, Chez Lagrange, Paris, 1789, 64 p. Voir BnF NUMM-48140.

*Je vais commencer par l'inquisition exercée avant la publication de la pensée. Je dis que je vais commencer par celle-là, car ce n'est pas la seule. Quand la pensée est publiée, il existe encore une autre inquisition. Toutes les deux se divisent à l'infini*¹⁷⁴⁸».

C'est alors tout un système que Chénier passe au crible, en montrant comment les censeurs occupent une fonction fort enviable d'un point de vue pécuniaire :

*« Si vous voulez publier votre pensée en France, vous trouvez d'abord, sur votre chemin, des Censeurs royaux, autorisés à mutiler vos ouvrages autant qu'il leur plaît, & même à vous refuser leur approbation, sans entrer dans aucun détail. Toute espèce d'écrit est jugé, en premier lieu, par le tribunal des Censeurs. Ce tribunal est le lit de Procuste, & ce lit ne convient qu'aux nains. Malheur aux gens qui sont trop grands ! On leur coupera la tête & les jambes. (...) Il y a dans Paris plusieurs centaines de gens portant le nom de Censeurs royaux. Leurs places sont fort agréables : elles font parvenir dans les anti chambres de ceux qu'on appelle "grands seigneurs" ; elles procurent des gratifications, des pensions particulières, suivant que les Censeurs font leur devoir plus ou moins fidèlement ; c'est-à-dire, suivant qu'ils sont plus ou moins serviles. Au reste, il règne parmi eux une émulation qui enchante. Quand ils ont servi pendant vingt ans, on leur accorde, je crois, une pension de quatre cens francs ; c'est pour eux la retraite des invalides. Ils ne sont pas si bien payés, dit-on, que les espions de police. Si cela est vrai, c'est une injustice criante ; car on est forcé de convenir qu'ils ne sont pas moins utiles.*¹⁷⁴⁹ »

Puis Chénier s'attaque plus directement à la censure dramatique :

« C'est sur-tout dans l'examen des Pièces de théâtre que se déploie la sévérité censoriale. Au théâtre d'ailleurs les entraves sont inévitables. On peut faire imprimer un livre, sans observer les réglemens de la librairie ; mais ce moyen ne peut exister pour la représentation d'une œuvre dramatique. Le Censeur des théâtres étoit autrefois M. Marin, si célèbre par le ridicule. Cet emploi n'a point dégénéré en passant à M. Suard, l'un des quarante de l'Académie Françoisise on ne sait pourquoi ; un malin diroit, on sait pourquoi. Ceux qui fréquentent le théâtre n'ignorent point quel est le zèle de M. Suard contre les pièces qui pourroient faire penser ; ils n'ignorent pas non plus

¹⁷⁴⁸ *Ibid*, pp. 5-7.

¹⁷⁴⁹ CHÉNIER, Marie-Joseph de, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, Chez Lagrange, Paris, 1789, pp. 7-9.

*combien ce zèle est augmenté depuis un an. La nation marche à grands pas vers la liberté : M. Suard semble marcher aussi vite en sens contraire.*¹⁷⁵⁰(...)

*J'ai dit dans un ouvrage sur le théâtre, en parlant des Censeurs royaux : " Ce sont des eunuques qui n'ont plus qu'un seul plaisir ; celui de faire d'autres eunuques." Mais s'ils mutilent le génie, c'est leur métier ; ils ne font qu'obéir aux commandemens du garde des sceaux, du ministre de Paris & du lieutenant général de police, tous ennemis jurés de la philosophie, parce que la philosophie a juré la perte du despotisme. Outre ces Messieurs, il existe encore un chef des eunuques : on le nomme magistrat de la librairie. Si l'on demande à quoi peut servir cette place de magistrat de la librairie, lorsqu'il y a déjà tant de personnes chargées de l'inspection des livres, je dirai qu'elle sert à faire la fortune d'un individu de la caste des maîtres des requêtes, l'une des trois cents castes privilégiées, qui écrasent de leur poids le royaume de France.*¹⁷⁵¹»

Mais Chénier reconnaît cependant que cette liberté de pensée doit avoir une limite :
*«Il doit vous être permis d'énoncer votre pensée de quelque manière que ce soit. Si votre pensée nuit au droit des autres citoyens, ils peuvent vous en faire rendre compte devant les tribunaux. Si vous êtes reconnu calomniateur, la loi porte une peine contre le calomniateur, & vous devez subir cette peine. Telle est la véritable borne.*¹⁷⁵²»

En outre, il dénonce toutes les formes de censure de la pensée et notamment l'inquisition théologique de la Sorbonne¹⁷⁵³ ou encore celle des évêques¹⁷⁵⁴. Il va même jusqu'à condamner ce qu'il appelle « l'inquisition judiciaire » :

« Il est une inquisition bien plus redoutable que celle des évêques, & dont la funeste puissance ne sauroit être dénoncée avec trop de force. Je veux parler de l'inquisition

¹⁷⁵⁰ *Ibid*, pp. 13-14.

¹⁷⁵¹ CHÉNIER, Marie-Joseph de, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, Chez Lagrange, Paris, 1789, pp. 16-17.

¹⁷⁵² *Ibid*, p. 23.

¹⁷⁵³ « Au dernier siècle, une censure de la faculté de théologie faisait le sujet de toutes les conversations. Elle occupait Paris, & quelquefois la France entière. La Sorbonne, il y a quelques années, s'avisait de censurer les principes de morale, de l'abbé de Mably. (...) On sait que la Sorbonne vouloit censurer l'Esprit des Loix, quand il parut. » CHÉNIER, Marie-Joseph de, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, *op. cit*, pp. 25-26

¹⁷⁵⁴ « Ces Messieurs se sont arrogé le droit de dénigrer publiquement les philosophes, de leur adresser les invectives les plus dures, de les désigner par leurs écrits (...) lorsque J.J. Rousseau publia son beau *Traité de l'Éducation*, l'archevêque de Paris, qui vivoit alors, cru devoir précautionner son troupeau contre les leçons que donnoit un philosophe éloquent & passionné pour la vérité. » CHÉNIER, Marie-Joseph de, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, *op. cit*, pp. 26-27.

judiciaire, de la tyrannie continuelle exercée par les Parlemens contre les écrits philosophiques, & contre les auteurs de ces écrits. (...) On voulut flétrir l'Émile ; on le fit brûler par la main d'un bourreau : mais sortant de ces mains impures, (...) il passa dans les mains des enfans ; & rendit plus vertueux que leurs pères, les fils de ces magistrats qui avoient traité l'auteur comme un criminel.¹⁷⁵⁵ »

Chénier fait alors la somme des inquisitions qui s'exercent sur la pensée en France et en appelle aux représentants de la nation afin que la liberté d'exprimer toutes les idées soit enfin reconnue par des lois :

« Récapitulons maintenant tous les genres de tyrannie que j'ai exposés dans cet écrit. Il ne s'agit plus que de les compter. L'inquisition des censeurs royaux, l'inquisition du lieutenant général de police, l'inquisition du magistrat de la librairie, l'inquisition du garde des sceaux, l'inquisition du ministre de Paris, l'inquisition des intendants des Menus plaisirs, l'inquisition des gentilshommes de la chambre, l'inquisition des avocats, l'inquisition de la Sorbonne, l'inquisition des faiseurs de mandemens & pastorales, l'inquisition des faiseurs de réquisitoire, l'inquisition du ministre des affaires étrangères, l'inquisition des gouverneurs & des intendants de Province, l'inquisition de la poste aux lettres, l'inquisition de la chambre syndicale, l'inquisition indéfinie de tous les valets de Versailles. Somme totale, dix-sept inquisitions exercées en France sur l'esprit des citoyens. J'en oublie peut-être quelques-unes ; mais il ne faut plus compter les billets de confession, ce complément de la tyrannie ecclésiastique, ni, j'espère, ce complément de la tyrannie ministérielle, ces terribles lettres de cachet, distribuées abondamment à ceux qui osoient parler ou écrire avec énergie.¹⁷⁵⁶ (...) Citoyens, qui représentez la nation, songez donc à resserrer dans ses bornes légitimes l'autorité des magistrats, autorité naturellement usurpatrice. Qu'ils deviennent ce qu'ils doivent être ; les simples agens de la Puissance législative, les exécuteurs des loix écrites. Qu'un homme n'ait pas le droit de dire à un homme : " Tu ne publieras point ton opinion, car ton opinion n'est pas la mienne ". Voilà le dernier degré du despotisme. Quant à moi je viens de remplir mon devoir de citoyen ; je viens de dénoncer à la nation que vous avez l'honneur de représenter, je viens de vous dénoncer à vous même une tyrannie aussi absurde qu'étendue. Vous établirez sans doute en France la liberté de publier sa pensée. J'attends vos loix pour obéir, & je respecte vos

¹⁷⁵⁵ *Ibid*, pp. 30-32.

¹⁷⁵⁶ CHÉNIER, Marie-Joseph de, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, op. cit, pp. 41-42.

lumières ; mais si la presse, le théâtre, la chaire, les tribunaux, si toutes les manières de publier sa pensée ne sont pas également libres ; si dans cette patrie, comme en toute autre, vous ne détruisez point toute espèce de puissance arbitraire, au nom de l'équité qui est au fond de vos cœurs, au nom de la vérité que vous aimez, je suis obligé de vous le dire, vous aurez fait une infraction au droit naturel, & vous n'aurez point élevé l'édifice de la liberté. ¹⁷⁵⁷ »

En 1790, Millin de Grandmaison vient conforter la position de Chénier en publiant *Sur la liberté du Théâtre*. Entre autres questions, il examine celle-ci :

« La censure doit-elle être exercée sur le théâtre ? »

Il y répond de la manière suivante :

« Je ne conçois pas qu'on puisse seulement faire cette question à un peuple vraiment libre.

M. de Chénier a établi, à ce sujet, les véritables principes dans son Traité de la liberté du théâtre, et dans quelques lettres au Journal et à la Chronique de Paris.

L'article XI de la Déclaration des droits ne prononce-t-il pas que 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.

Le théâtre est sûrement une manière de publier sa pensée ; ainsi un auteur dramatique ne doit rendre compte de sa pensée qu'à la loi. ¹⁷⁵⁸ »

Il n'appartient donc pas à un magistrat de décider de l'opportunité ou non de censurer des pièces, car il se substituerait ainsi 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.* ¹⁷⁵⁹ »

Et Millin de Grandmaison conclut :

« *Malheur au pays où les magistrats sont législateurs; et ils le sont partout où leur opinion particulière peut décider.*

¹⁷⁵⁷ *Ibid*, pp. 51-52.

¹⁷⁵⁸ MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, Chez Lagrange, Paris, 1790, pp. 37-38.

¹⁷⁵⁹ *Ibid*, p. 38.

*La censure ne sera donc pas exercée sur le théâtre, puisqu'elle mettroit toujours l'opinion d'un homme, ou de plusieurs hommes à la place de la loi. Je crois avoir suffisamment établi, sur quelles bases la liberté du théâtre doit reposer. Pourquoi seroit-il seul soumis à l'arbitraire, quand tout le reste ne sera soumis qu'à la loi ?*¹⁷⁶⁰»

Chénier et Millin de Grandmaison seront entendus puisque le décret du 13 janvier 1791 reconnaîtra non seulement la liberté des Théâtres (possibilité pour tout citoyen d'ouvrir une salle de spectacles) mais aussi la liberté du théâtre (abolition de la censure).

Cependant, le décret de 1791 prévoit que les salles seront tout de même soumises à la surveillance des municipalités, tout en réduisant au strict minimum ce contrôle (articles 6 et 7 du décret du 13 janvier 1791).

Mais n'était-ce pas laisser ici une brèche ouverte ? et permettre à la censure de revenir et d'être rétablie selon des règles encore plus sévères que sous l'Ancien Régime ?

Il ne faudra pas attendre bien longtemps avant que la soi-disant liberté accordée¹⁷⁶¹ ne soit reprise au nom de la nécessité du maintien de l'ordre public.

Ainsi en août 1793, Lanthenas, député à la Convention par le département du Rhône et Loire, démontre la « *nécessité de confier un certain nombre de citoyens instruits et vertueux, et périodiquement renouvelés par la nation, la surveillance des mœurs, et de la morale et de l'instruction publique* ».

Dans la *Censure publique*¹⁷⁶², Lanthenas affirme que :

« *La censure, pour la masse des citoyens, ne me paroît devoir être autre chose que la surveillance de la République sur les mesures générales, rapportée à un centre, où cette surveillance nationale puisse être présidée par des délégués de la Nation, expressément choisis, & où les lumières, le génie & la vertu combinent les moyens généraux de les faire tourner le plus possible à l'avantage de la liberté & au soutien du régime républicain. Elle ne présente ainsi rien d'affligeant, de gênant, pour aucun particulier ;*

¹⁷⁶⁰ *Ibid*, pp. 41-42.

¹⁷⁶¹ Nous verrons plus loin qu'une certaine forme de censure s'exerçait déjà à Marseille dès 1791 et était le fait des autorités municipales.

¹⁷⁶² LANTHENAS, François Xavier, *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*, Imprimerie Nationale, Paris, Août 1793, 44 p.

mais je voudrais cependant qu'elle agît directement sur les fonctionnaires publics. (...) Ce centre formé par le peuple, pour la censure, réuni à celui de la morale, de l'instruction & des lumières, agiroit principalement par elles ; la persuasion seule seroit son principal levier ; sa surveillance s'exerceroit d'une manière générale & fraternelle, à l'abri des passions, des vues individuelles, & sans tourmenter personne : il encourageroit la vertu ; il exciteroit pour elle une noble émulation ; il travailleroit plutôt à préparer les nouvelles générations à des habitudes plus conformes au régime de la liberté¹⁷⁶³ ».

L'on retrouve bien ici l'esprit des politiques culturelles que l'an II qui :

- D'une part encouragent, voire exhortent fermement les auteurs à écrire des pièces patriotiques
- D'autre part élèvent les artistes à la dignité d'instituteurs publics en 1793, espérant par là exciter leurs talents. Les acteurs étant ainsi devenus des fonctionnaires, ils devraient donc être soumis à la censure préconisée par Lanthenas...

Mais le député doit répondre à une objection de taille : et si la direction du comité de censure, « *si les rênes de ce point central tombent entre les mains de mauvais citoyens, ils persécuteront les bons, dans des temps où la République sera divisée par des opinions diverses, les censeurs auront de grands moyens de faire triompher les leurs ; & peut être parviendront-ils à égayer tellement l'esprit public, qu'ils puissent même opprimer la liberté et la faire périr.*¹⁷⁶⁴ »

Ce à quoi Lanthenas répond :

« J'en appelle donc du jugement des amis de la liberté, qui ont condamné la censure & toute "centralité" pour répandre l'instruction & les lumières ; j'en appelle, dis-je, à "un jugement plus réfléchi". À peine sortis de l'ancien régime, nous prenons facilement peur de quoi que ce soit, qui paroît lui ressembler dans le nouveau. Cette jalousie excessive pour la liberté, est très bonne dans le sentiment ; mais il ne faut pas,

¹⁷⁶³ *Ibid*, pp. 2-3.

¹⁷⁶⁴ LANTHENAS, François Xavier, *Censure publique, op. cit*, p. 4.

*dans la conduite, qu'elle nous écarte du véritable chemin que la nature des choses & l'intérêt de la liberté nous trace également (...)*¹⁷⁶⁵

*Plus la morale & l'instruction sont importantes, plus l'influence qu'on peut y prendre est de conséquence, plus il y a de motifs, ce me semble, pour ne pas les abandonner au hasard, à qui veut les envahir. (...)*¹⁷⁶⁶

*Il faut nécessairement une censure qui rompe ces passions, qui brise ces préjugés & les empêche de semer le trouble & le désordre, comme elles n'ont que trop fait, dans la République ; il faut un centre pour faire connoître, pour encourager ce qui véritablement en est digne, pour répandre les lumières, c'est-à-dire ce qui est jugé & reconnu bon, non par des individus ou une coterie, mais par la raison universelle, par tous les hommes, tous les âges, tous les pays, & pour donner ensuite, avec égalité, sur le reste, toutes les opinions.*¹⁷⁶⁷ »

Selon le député, la censure est donc nécessaire, souhaitable et même salutaire puisqu'elle va permettre d'épurer les mœurs, de les corriger tout en assurant plus de fraternité entre les citoyens et en établissant ainsi un ordre public durable et stable : « *Le projet de loi pour la censure publique, que je donne ci-après, parle d'ailleurs encore mieux à l'esprit & au cœur, que mes raisonnemens. Il est impossible de ne pas se rendre au tableau de fraternité que, j'ose dire, il forme de tous les citoyens, & à l'union, à l'accord, l'exactitude, au zèle qu'il semble promettre dans toutes les administrations & de la part de tous les fonctionnaires publics. Il faudroit en effet n'avoir été nullement touché des dissensions de la Convention & de leurs suites funestes, pour ne pas être vivement porté à approuver des moyens simples qui en tariroient à jamais la source, & qui sont les seuls capables de rétablir la concorde entre tous les véritables républicains.*

La censure fut regardée, par tous les peuples libres, comme une institution nécessaire. Mais au lieu de porter sur le luxe, à la répression duquel on borne communément, dans l'acception du mot, son influence ; c'est à éliminer insensiblement le nombre de nos vices, par une influence salutaire, conforme au vœu de la véritable & saine majorité ;

¹⁷⁶⁵ *Ibid*, pp. 5-6.

¹⁷⁶⁶ *Ibid*, p. 9.

¹⁷⁶⁷ LANTHENAS, François Xavier, *Censure publique*, op. cit., p. 11.

c'est à faire fraterniser les citoyens, à user, pour ainsi dire, les causes de leurs dissensions, qu'elle doit être appliquée. (...)

Quelque accablans que soient les derniers événemens, quelque extrêmes mesures qu'on ait prises, je crois qu'il est temps encore d'en employer de plus généreuses, & je suis convaincu de leur efficacité. ¹⁷⁶⁸»

Lanthenas présente ensuite un projet de loi très détaillé de censure publique, de surveillance de la morale, d'encouragement des bonnes mœurs, et des mœurs républicaines.

Les intentions du député étaient peut-être louables. La nécessité d'une censure qu'il invoque afin d'épurer les mœurs sera largement reprise par les législateurs révolutionnaires et appliquée aux spectacles dès le décret du 2 août 1793.

Ce texte donne en effet aux municipalités le pouvoir de fermer « *Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public, et à réveiller une honteuse superstition de la royauté* » (article 2).

Les directeurs de tels établissements seront même arrêtés et punis selon la rigueur des lois.

La censure est donc bien rétablie. La question reste de savoir si elle va s'exercer de la même façon à Paris et en Provence.

b. La pratique de la Censure pendant la Révolution à Paris et en Provence

1. La censure dans la capitale :

La question de savoir s'il faut ou non censurer une pièce va se poser concrètement dès 1793, à propos de la représentation à Paris de *l'Ami des Lois* de Laya.

L'affaire va même provoquer un conflit de compétences entre différentes autorités (la Commune, le Conseil général, la Convention) qui revendiquent chacune la faculté de pouvoir fermer le Théâtre sur lequel l'œuvre a été jouée. Nous verrons que le décret du 2 août 1793 viendra clairement établir la répartition des rôles en la matière.

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

****L'affaire de L'Ami des Lois :**

Le processus qui a conduit à interdire la représentation de L'Ami des lois de Laya est particulièrement intéressant à analyser car il illustre parfaitement plusieurs phénomènes concomitants :

- la politisation de la police des spectacles (qui désormais surveille le contenu de ce qui est représenté et plus seulement le bon déroulement du spectacle),
- le retour à la censure approuvée tacitement, mais non encore officiellement légalisée,
- la nécessité de redéfinir les attributions des municipalités en matière de surveillance des Théâtres à cause des conflits de compétences que cela génère.

Enfin, se rajoute à l'affaire elle-même un contexte juridique et politique particulier puisque au moment même où se pose la question de censurer la pièce de Laya, le procès du roi doit commencer. D'ailleurs, pour être certain que celui-ci se déroulera dans la tranquillité, le décret du 6 décembre 1792 prévoit une organisation spéciale de la police : le Conseil exécutif est, en effet, chargé de prendre toutes les mesures de sûreté générale pendant le jugement de Louis XVI¹⁷⁶⁹.

La loi de 1791 avait libéré le Théâtre du système de l'Ancien Régime en supprimant toute censure préalable. Tout citoyen pouvait désormais élever un Théâtre et y faire représenter les pièces de son choix. Comment expliquer alors un retour à la censure si peu de temps après la liberté des spectacles reconnue en 1791 ?

Déjà en février 1792, Henry-Larivière avait attiré l'attention de l'Assemblée sur la nécessité de renforcer la surveillance des spectacles. Il s'appuyait sur les désordres récurrents lors des représentations pour justifier un contrôle plus étroit :

« Je veux parler, Messieurs, des spectacles qui, depuis un mois spécialement, 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. (...) »

¹⁷⁶⁹ MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. 57, p. 47.

Je sais, Messieurs, que la hiérarchie des pouvoirs laisse à d'autres qu'à vous le soin de veiller à la police des villes ; mais 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.¹⁷⁷⁰ »

Si les propos d'Henry-Larivière ne semblent pas avoir eu de portée sur le moment, l'année 1793 va faire revenir dans le débat la question de la censure.

En effet, au début de cette même année, les esprits semblent avoir évolué : ils réclament à nouveau la censure dramatique.

Pouvait-il en aller autrement ? Le régime de liberté consacré par le décret du 13 janvier 1791 avait de plus en plus de mal à résister face à la poussée de la Montagne, sans compter l'autocratie de plus en plus absolu que la Terreur allait amener.

L'heure est au combat entre les Montagnards et les Girondins et c'est une pièce de Laya, *l'Ami des lois*, qui va tout déclencher :

Dans cette œuvre Robespierre (*Nomophage*), Marat (*Duricrâne*), Hébert ou encore Chaumette (Plaude) sont brocardés et accusés de détruire la propriété, de morceler l'Etat, et de satisfaire leurs propres intérêts. Est-il besoin de préciser que l'auteur est un girondin convaincu ?

La pièce est jouée pour la première fois le 2 janvier 1793 sur le Théâtre de la Nation, qui est alors le lieu de ralliement des modérés : des clameurs joyeuses saluent les tirades sur la justice et la modération, des haros s'élèvent à l'apparition sur la scène de l'horrible Nomophage (Robespierre) et du terrible Duricrâne (Marat).

Les réactions ne se font pas attendre : dès le 10 janvier, la Commune de Paris reçoit une députation de la section de la Réunion qui demande la suspension de cette pièce 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.*¹⁷⁷¹ » Le conseil prend cette demande en grande considération.

Le même jour, la section de la Cité communique un arrêté portant que :

¹⁷⁷⁰ Nous renvoyons à la section I où nous avons traité plus en détail cette intervention d'Henry-Larivière devant l'Assemblée. Voir MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. 39, p. 76.

¹⁷⁷¹ Extraits du Bulletin municipal du Républicain, numéros du 5 au 12 janvier 1793. Cité par BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française, ou journal des Assemblées nationales, depuis 1789 jusqu'en 1815*, Paulin, Paris, 1836, t. 23, p. 25.

« *Considérant la licence effrénée que se permettent les directeurs des divers spectacles, en donnant des pièces dont l'incivisme ne peut que corrompre l'esprit public, elle arrête que le corps municipal sera invité de veiller à ce qu'il ne se passe rien de contraire aux principes du vrai patriotisme et des bonnes mœurs.* » (Moniteur du 13 janvier¹⁷⁷²)

Dès lors, les séances du 11 et 12 janvier 1793 vont être consacrées à l'affaire de *l'Ami des lois*.

Le 11 janvier, des fédérés se présentent au conseil et déclarent :

« *Citoyens, les défenseurs de la République, une et indivisible, voulant détruire les manœuvres de l'aristocratie, viennent vous déclarer que les pièces incendiaires représentées dans les différens spectacles, (...) les indignent tellement, qu'ils ne peuvent plus tarder d'user de leur droit, si la surveillance de la police n'obvie à toutes ces intrigues par l'autorité qui lui est déférée à ce sujet.* ¹⁷⁷³ »

Immédiatement cette adresse donne lieu à une vive discussion. Un membre se plaint même de ce que ces fédérés semblent vouloir faire la police à Paris.

Le substitut du procureur de la Commune intervient alors : pour lui, la pièce est « une pomme de discorde ». Il conclut donc à ce que le conseil fasse suspendre sa représentation.

Après de longs débats, le conseil prend l'arrêté suivant :

« *Le conseil général, d'après les réclamations qui lui ont été faites contre la pièce intitulée, l'Ami des Lois, dans laquelle des journalistes malveillans ont fait des rapprochemens dangereux et tendant à élever des listes de proscription contre des citoyens recommandables par leur patriotisme ;*

Informé que les représentations de cette pièce excitent une fermentation alarmante dans les circonstances périlleuses où nous sommes ; qu'une représentation gratuite de ce drame est annoncée ;

Considérant qu'il est de son devoir de prévenir par tous les moyens qui sont en son pouvoir, les désordres que l'esprit de faction cherche à exciter ;

¹⁷⁷² *Ibid.*

¹⁷⁷³ BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française, ou journal des Assemblées nationales, depuis 1789 jusqu'en 1815*, Paulin, Paris, 1836, t. 23, pp. 25-26.

Considérant que dans tous les temps, la police eut le droit d'arrêter la représentation de semblables ouvrages ; qu'elle usa notamment de ce droit pour l'opéra d'Adrien, et autres pièces ;

Le substitut du procureur de la Commune entendu ;

Arrête que la représentation de la pièce intitulée, l'Ami des Lois, sera suspendue, et que le présent arrêté sera envoyé à l'administration de police, pour lui donner immédiatement son exécution, avec injonction de surveiller tous les théâtres, et de n'y laisser jouer aucunes pièces qui pourraient troubler la tranquillité publique ;

Arrête en outre, sur les dénonciations multipliées faites par les différentes sections, que le présent sera imprimé, affiché et envoyée aux quarante-huit sections.

Signés, FOLOPPE, président, COULOMBEAU, secrétaire-greffier. ¹⁷⁷⁴»

C'est à ce moment précis que le conflit de compétences va naître.

Alors que le conseil-général, par un arrêté du 11 janvier, et le corps municipal, par un arrêté du 12 janvier, avaient suspendu la représentation de la pièce de Laya, il semble que la Convention, elle, l'autorise au motif qu'il n'appartient pas aux corps municipaux de prendre de telles décisions. C'est ce que l'on apprend à travers la lettre du maire, Nicolas Chambon, adressée au président du conseil général, le soir du 12 janvier 1793. En effet, ce soir là, les citoyens s'étaient portés en foule à leur Théâtre et ils attendaient la représentation de l'Ami des Lois :

*« Citoyen président, je me suis transporté à la place du théâtre de la Nation, pour y annoncer le respect dû à l'arrêté du conseil général et à celui du corps municipal. J'ai exposé ma mission et mon devoir ; j'ai annoncé la loi, qui seule permettait aux réclamans de porter leurs demandes aux autorités supérieures, loi rappelée dans l'arrêté du corps municipal. On m'a annoncé qu'une députation s'était présentée à la Convention nationale pour obtenir la permission de faire jouer l'Ami des Lois : j'allais m'en retourner au foyer du théâtre, pour attendre l'effet de la députation ; mais il m'a été impossible de me refuser à la demande d'écrire au citoyen président de la Convention, que l'effervescence qui se manifestait me forçait à l'en prévenir, en lui détaillant les motifs des mouvemens, **il est intervenu un décret qui porte que la***

¹⁷⁷⁴ Ibid, pp. 26-27.

Convention “ passe à l’ordre du jour motivé sur ce qu’il n’y a point de loi qui autorise les corps municipaux de censurer des pièces de théâtre.”

J’ai lu ce décret à nos concitoyens réunis, qui l’ont accueilli avec transport, et au même instant, on a commencé la pièce.

Le citoyen commandant général avait fait arriver assez de forces pour faire respecter votre arrêté.

Je dois justice à mes concitoyens, et vous assurer que, malgré l’effervescence, il ne m’a pas été dit un seul mot injurieux. Si je suis accablé de fatigues et de douleurs vives, elles ne viennent que de la compression que quelques citoyens qui m’entouraient ont partagée avec moi pour n’être pas accablés par la foule : mais ce n’était que par le motif d’entendre ce que j’avais à dire.

Quoi qu’il en soit, j’ai été obligé de rester au spectacle, et je vous rends compte de la tranquillité qui y règne.

À huit heures.

PS. Je ne suis resté que pour veiller à l’ordre, tant au-dedans qu’au dehors.¹⁷⁷⁵ »

Le malheureux Chambon, pour son attitude dans cette affaire est « improuvé ».

En effet, le conseil adopte l’arrêté suivant contre le maire :

« Le conseil-général a arrêté que la conduite du maire serait improuvée, en ce que, par sa lettre à la Convention, au lieu de donner à l’assemblée les motifs qui ont déterminé les arrêtés du conseil-général et du corps municipal, il a, par son silence à cet égard, laissé croire à la Convention que le conseil général et le corps municipal avaient exercé un droit de censure contre le drame, en ce qu’il a appuyé la demande de la députation, et a provoqué le décret qui a empêché l’exécution de ces arrêtés, qui n’avaient pour motifs que les mesures de sûreté exigées par les circonstances.¹⁷⁷⁶ »

Mais l’affaire ne s’arrête pas là. Dès le 14 janvier, afin d’empêcher absolument la représentation de *l’Ami des Lois*, la Commune prend un arrêté radical ordonnant la fermeture immédiate et temporaire de tous les Théâtres sans exception.

¹⁷⁷⁵ BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française, ou journal des Assemblées nationales, depuis 1789 jusqu’en 1815*, Paulin, Paris, 1836, t. 23, pp. 28-29.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

La Convention riposte à son tour et c'est Buzot qui dénonce à la tribune, la nouvelle mesure prise par la Commune :

« Je fais part à la Convention d'un fait qui me paraît important et que je crois digne de l'attention de ses membres. Un de mes collègues m'a dit tenir d'un officier municipal, que les spectacles doivent être fermés aujourd'hui. Vous sentez, citoyens, combien cette mesure peut être dangereuse, au moment même où l'on va s'occuper du jugement de Louis. C'est le moyen d'occasionner le trouble... (Murmures...) Les groupes vont devenir par là plus nombreux, plus inquiétants pour la tranquillité publique. (Nouveaux murmures.) 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.¹⁷⁷⁷ »

Un long débat s'ensuit sur cette grave question, et le problème si épineux de la police de Paris est entièrement évoqué. Finalement Quinette intervient et fait la proposition suivante :

« Vous avez rendu, le 6 décembre (1792), un décret par lequel vous chargez le conseil exécutif de prendre toutes les mesures de sûreté générale pendant le cours du jugement de Louis XVI. Je demande que le Conseil exécutif, si vous pensez que les circonstances l'exigent, vous rende compte tous les jours des mesures qu'il aura prises pour la tranquillité et la sûreté de Paris.¹⁷⁷⁸ »

Après de nouvelles et très vives discussions, la Convention finit par adopter la motion de Quinette¹⁷⁷⁹.

C'est donc le conseil exécutif qui se retrouve chargé de faire la police dans Paris, le temps que durera le procès du roi.

¹⁷⁷⁷ MAVIDAL et LAURENT (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, t. 57, p. 43.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*, t. 57, p. 45.

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*, t. 57, p. 47.

Aussitôt, et en exécution du décret de la Convention du 14 janvier 1793, le conseil exécutif provisoire délibère sur l'arrêté pris par le conseil général de la Commune du même jour et qui portait que tous les spectacles seraient fermés.

Le conseil exécutif déclare alors : « *considérant que cette mesure n'est pas nécessaire dans les circonstances actuelles, enjoint néanmoins aux directeurs des différens théâtres d'éviter la représentation des pièces qui, jusqu'à ce jour, ont occasionné des troubles et qui pourraient les renouveler.*¹⁷⁸⁰ »

En même temps, le maire et la municipalité de Paris sont chargés de prendre les mesures nécessaires pour l'exécution du présent arrêté et sans tarder, Roland, ministre de l'Intérieur, transmet la proclamation au commandant de la garde nationale parisienne. Ce soir-là, effectivement, tous les théâtres purent jouer, mais les comédiens Français, dans la crainte de violents désordres, n'osèrent pas donner *l'Amis des lois*. Cette pièce, malgré quelques nouvelles tentatives les semaines suivantes, ne devait plus remonter sur scène dans la capitale avant le neuf thermidor.¹⁷⁸¹

En revanche, l'œuvre de Laya est allègrement jouée en Provence, preuve s'il en est, que la censure ne s'exerce pas de la même manière à Marseille et à Paris.

L'auteur de *l'Ami des Lois* se réjouit de voir sa pièce jouée dans la cité phocéenne en signe de résistance contre la Montagne. Laya exprime alors, aux autorités municipales, sa gratitude de voir sa pièce utilisée comme un étendard de liberté.

Le 11 juin 1793, l'auteur censuré écrit aux officiers municipaux de Marseille :

« *Citoyens,*

Les directeurs du grand théâtre de Marseille m'ont fait tenir copie d'une lettre que vous leur avez écrite sur la représentation de ma comédie intitulée l'ami des loix.

Cette lettre, citoyens, m'a presque payé des tribulations que m'a valu depuis six mois mon patriotisme : il était digne d'une vôtre d'accueillir et de protéger un ouvrage rempli des principes que vous professez.

Conservez toujours ce feu pur l'amour de la patrie & des lois, braves phocéens. Vous avez purgé les étables d'Augias, ne permettez plus au monstre de revenir s'y rouler.

¹⁷⁸⁰ BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815*, Paris, Paulin, 1834-1838, vol. 23, p. 146.

¹⁷⁸¹ HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 131.

Veillez recevoir, citoyens, toutes les félicitations et tous les remerciements de votre concitoyen.

*Lajà*¹⁷⁸²»

Bientôt, les décrets des 2 et 14 août 1793 viennent clarifier la question de la surveillance des spectacles :

Le premier prévoit que les Théâtres qui représentent des pièces « tendant à dépraver l'esprit public » seront fermés et leurs directeurs arrêtés¹⁷⁸³.

Le second autorise les conseils des communes à « diriger les spectacles et à y faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public ».

La répartition des responsabilités étant ainsi définie, il ne devrait donc plus y avoir de conflits de compétence et, concernant le contrôle exercé sur les Théâtres, la Convention ne pourra plus répondre qu'il n'appartient pas aux corps municipaux d'interdire la représentation de pièce comme ce fut le cas pour *l'Ami des lois*.

En effet, les deux décrets d'août 1793 confient aux municipalités (d'abord à Paris puis en province¹⁷⁸⁴), mais à mots couverts, le pouvoir de censurer le répertoire dramatique. Dès lors le mouvement s'emballe dans la capitale : les spectacles jugés contre-révolutionnaires sont systématiquement dénoncés et des mesures de rigueur sont prises contre plusieurs ouvrages comme *Paméla* ou encore *Adèle de Sacy*¹⁷⁸⁵.

¹⁷⁸² AMM, I¹ 550, Paris, 11 juin 1793.

¹⁷⁸³ Le décret du 2 août 1793 concerne les Théâtres de Paris. Celui du 14 s'applique à tous les Théâtres de la République.

¹⁷⁸⁴ C'est le décret du 2 août 1793 qui donne cette compétence d'abord à la ville de Paris. Puis les dispositions du décret du 2 août sont étendues à toutes les municipalités du territoire par le décret du 14 août 1793.

¹⁷⁸⁵ Voir sur ce point Jacques HERISSAY, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, pp. 147 et s.

Sur le théâtre de la Révolution voir aussi WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Charavay frères, Paris, 1880, 524 p. ; JAUFFRET, Eugène, *Le théâtre révolutionnaire 1788-1799*, Furne, Jouvet et cie, Paris, 1869, 431 p. ; RIVOIRE, Jean-Alexis, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution 1789-1799*, Thèse pour le Doctorat de l'Université présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Gilbert et Cie, Paris, 1950, 247 p. ; ou encore, HAMICHE, Daniel, *Le théâtre et la Révolution*, Union générale d'éditions, Paris, 1973, 317 p. Attention cependant aux erreurs commises par ces auteurs notamment sur le plan juridique. Celles-ci sont très clairement corrigées par GUILLAUME James dans les *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, Imprimerie nationale, Paris, 1891-1907, 7 volumes. Voir notamment le volume 4 pp. 551 et s.

La municipalité de Paris n'hésite pas à faire usage des nouveaux pouvoirs qui lui ont été reconnus. Ainsi, le 24 brumaire an II (14 novembre 1793), la Commune décide, sur la proposition de Chaumette, « *que les acteurs, actrices et directeurs de tous les théâtres passeront désormais à la censure du Conseil* ». (*Journal des spectacles*, n° 138).

Ce premier acte officiel contre la liberté de la scène est un prélude au rétablissement légal et généralisé de la censure qui intervient dès le 2 floréal an II (21 avril 1794).

**** La légalisation de la censure et la commission Payan : le difficile transfert de compétence et les effets pervers de la surveillance étroite du répertoire**

Avec le rétablissement légal de la censure, un transfert de compétence va s'opérer vers la nouvelle autorité chargée des spectacles et des fêtes : la Commission d'Instruction Publique. Cela ne se fera d'ailleurs pas sans mal...

En effet, en vertu du décret du 2 août 1793, le département de police de la Ville de Paris surveillait le répertoire : il exerçait la censure sur les pièces de théâtre, interdisait celles qu'il jugeait mauvaises et contraires aux principes républicains, ou exigeait qu'il fût fait des changements dans les anciennes pièces pour les mettre au goût du jour.

Deux administrateurs de police furent spécialement chargés de la surveillance des spectacles : ce furent 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 théâtres¹⁷⁸⁶.

Mais le décret du 12 germinal an II (6 avril 1794) place les spectacles dans les attributions de la Commission exécutive de l'instruction publique :

¹⁷⁸⁶ Voir GUILLAUME, James (éditeur scientifique), *Procès verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, Imprimerie nationale, Paris, t. 4, p. 550.

« *La Commission de l'Instruction publique est exclusivement chargée, en vertu de la loi du 12 germinal, de tout ce qui concerne la régénération de l'art dramatique, et la police morale des spectacles, qui fait partie de l'éducation publique.* ¹⁷⁸⁷ »

Jusqu'au moment où cette Commission fut définitivement organisée, les administrateurs de police de Paris continuaient à surveiller les théâtres, à refuser ou accorder l'autorisation de représenter les pièces, comme par le passé. Mais après que le comité de salut public eut approuvé (19 floréal) l'organisation des bureaux de la Commission les choses durent changer¹⁷⁸⁸.

Le 24 ou le 25 floréal an II (13 ou 14 mai 1794), la Commission prit un arrêté ordonnant à tous les Théâtres de lui communiquer leur répertoire¹⁷⁸⁹.

Mais les administrateurs de police de la commune de Paris ne furent pas dessaisis de la censure des pièces de théâtre immédiatement après que la Commission de l'instruction publique fut entrée en fonction.

Ainsi ils ont pu refuser de laisser jouer, par une décision du 6 floréal an II (25 avril 1794), la pièce *l'Entrevue des Patriotes en 1790*, que le théâtre Feydeau voulait reprendre. En revanche, les administrateurs avaient autorisé le *Timoléon* de M-J 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 pièce¹⁷⁹⁰.

Bien que l'arrêté du 24 ou 25 floréal (13 ou 14 mai 1794) indique clairement que c'est désormais la Commission de l'instruction publique qui est compétente en matière de censure, les administrateurs de police feignent de confondre surveillance morale des théâtres (qui venait de leur être enlevée), et maintien de l'ordre extérieur, qui restait dans leurs attributions. Ils prétendent alors garder entre leurs mains les registres et répertoires dont ils étaient les dépositaires.

¹⁷⁸⁷ Article 1^{er} de l'arrêté du Comité de salut public du 18 prairial an II. Voir COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, « Spectacles », extrait des registres et arrêtés du comité de salut public, (S.n), (S.I), 1794, 7 p.

¹⁷⁸⁸ GUILLAUME, *Procès verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale, op. cit.*, t. 4, p. 550.

¹⁷⁸⁹ Vivien témoigne de l'existence de cet arrêté dans son ouvrage *Études administratives*. Voir VIVIEN, Louis, *Études administratives*, Cujas, Paris, 2 volumes.

¹⁷⁹⁰ GUILLAUME, *Procès verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale, op. cit.*, t. 4, p. 552.

Cette attitude de l'autorité municipale oblige le Comité de salut public à prendre, le 18 prairial an II (6 juin 1794), un arrêté dans lequel il rappelle 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* ¹⁷⁹¹ ».

L'article 2 de ce même arrêté, prévoit notamment que la Commission :

« *Elle est pareillement chargée de l'examen des théâtres anciens, des pièces nouvelles de leur admission. L'administration de police de la municipalité de Paris, et toutes celles de la République, feront parvenir, sans délai, à la Commission, tous les registres et répertoires relatifs aux pièces de théâtres.* ¹⁷⁹² »

Ce qui est intéressant c'est que le champ de compétence de la Commission concerne non seulement les répertoires des salles parisiennes mais également ceux de tous les spectacles de province.

Par ailleurs l'arrêté du 18 prairial an II ¹⁷⁹³ prévoit une nouvelle répartition des compétences en matière de police des spectacles et de censure :

- la police morale (surveillance du répertoire) est assurée par la Commission d'instruction publique
- la police intérieure et extérieure des théâtres pour le maintien du bon ordre, reste « *expressément réservée aux municipalités.* » (Article 3 de l'arrêté du 18 prairial an II)
- « *l'organisation matérielle de la direction des théâtres, leur administration intérieure et financière, sont laissées aux soins des artistes* », qui devront néanmoins en soumettre « *les plans et les résultats à la Commission de l'instruction publique* ». Il est précisé que « *les artistes ne pourront être membres de cette administration* ». (article 4 de l'arrêté du 18 prairial an II).
D'ailleurs, concernant ce dernier point, le Grand Théâtre de Marseille proposera un « *Plan d'organisation du théâtre Brutus, en conformité de l'arrêté du Comité de Salut Public du 18 prairial & de celui du Représentant du Peuple*

¹⁷⁹¹ Article 1^{er} de l'arrêté du 18 prairial an II. Voir COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, « Spectacles », extrait des registres et arrêtés du comité de salut public, (S.n), (S.I), 1794, 7 p.

¹⁷⁹² Article 2 de l'arrêté du 18 prairial an II. Voir COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, « Spectacles », extrait des registres et arrêtés du comité de salut public, (S.n), (S.I), 1794, 7 p.

¹⁷⁹³ Nous reproduisons cet arrêté en annexe.

*Jean Bon St-André du 17 fructidor, présenté à la commission d'instruction publique par les Citoyens Lauriol et Le Bœuf, artistes députés pour en obtenir l'autorisation.*¹⁷⁹⁴ »

Le Comité de salut public avait parlé, il fallait donc obéir.

De son côté que la Commission d'instruction publique insiste concernant ses nouvelles attributions et rappelle, par une circulaire du 5 messidor an II (23 juin 1794), que « *Les officiers municipaux de toutes la République, les administrateurs de la police de Paris, doivent renvoyer sans délai à la Commission, tous les registres et répertoires qui leur auroient 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.* »¹⁷⁹⁵ (Signé Payan, Commissaire et Fourcade, Adjoint)

La Commission d'instruction publique va alors se charger d'examiner elle-même les pièces anciennes et nouvelles. Elle révisera même quelques-uns des actes de la censure municipale, et entre autres les corrections faites au poème de l'opéra *Castor et Pollux*, qualifiant d'« hébertisme des arts » le système qui avait impliqué ses prédécesseurs.

Ainsi la Commission jugea que la tragédie *Epicharis et Néron* de Legouvé, avait besoin d'être retouchée. Les changements de l'auteur avaient porté sur le rôle d'Epicharis, dont, primitivement, il avait fait une courtisane, maîtresse délaissée de Néron.

Dans la pièce remaniée, ce personnage est devenu, comme l'avait demandé le journal de Prudhomme, et sans doute, après lui, la Commission, une « républicaine vertueuse ».

La reprise d'Epicharis et Néron eut lieu le 29 messidor an II¹⁷⁹⁶.

Mais il arrive parfois que la Commission rectifie des changements malheureux apportés précédemment à un ouvrage, lorsque la censure était encore assurée par les autorités municipales.

¹⁷⁹⁴ Voir ADBR, L 1210, s.l.n.d.

¹⁷⁹⁵ Voir la Circulaire du 5 messidor an II, COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, « Spectacles », extrait des registres et arrêtés du comité de salut public, (S.n), (S.l), 1794, 7 p.

¹⁷⁹⁶ Voir GUILLAUME, *Procès verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, op. cit, t. 4, p. 209, n. 3.

Ainsi, dans un *Rapport sur les corrections de l'opéra de Castor et Pollux* (paroles de Bernard, musique de Candeille), la Commission blâme les modifications faites et ordonne que le texte soit rétabli tel que Bernard l'avait écrit.

Dans ce rapport de la Commission d'instruction publique, on peut lire¹⁷⁹⁷ :

« L'ignorance, la grossièreté, la barbarie, enfin tout ce qu'on peut appeler l'hébertisme des arts, marchaient à la contre-révolution par l'abrutissement de la pensée, comme l'hébertisme politique par les complots, le désordre et le meurtre.

(...) De là naît pour la Commission le devoir de poursuivre les sottises de la littérature, comme le gouvernement a écrasé les crimes d'Hébert ; elles en furent les auxiliaires ; elles préparèrent leur puissance ; elles reparaissent avec audace : ainsi vivent encore les racines d'un arbre dont la foudre a renversé la tête.

Qu'on juge de la fureur de tout marquer, ou plutôt de tout flétrir du cachet de cet homme, dont le surnom seul fut une platitude révoltante par l'idée, pour le moins bizarre, d'après laquelle ont été faites les corrections de l'opéra de Castor et Pollux. Ce poème, en supprimant les titres de "princes", de "rois", qui n'augmentent en rien par rapport à nous l'intérêt de l'ouvrage ; ce poème est le modèle de ceux de ce genre, puisqu'à toute la pompe de l'opéra il réunit une morale grave, revêtue des charmes d'un style enchanteur, et qu'il étale le triomphe de l'amitié fraternelle sur les transports de l'amour même.

Croirait-on que c'est sur le plus beau morceau du poème, sur l'éloge de cette amitié qui est le ressort de l'action et le nœud de l'intrigue, que le correcteur a dirigé sa faux scythe et vandale !

Tout le monde connaît l'invocation du troisième acte :

*Présent des dieux, doux charme des humains,
O divine amitié, vient pénétrer nos âmes ;
Les cœurs éclairés de tes flammes
Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.
C'est dans tes nœuds charmants que tout est jouissance ;
Le temps ajoute encore un lustre à ta beauté ;
L'amour te laisse la constance,
Et tu serais la volupté*

¹⁷⁹⁷ Ce document est publié dans le *Moniteur* numéro du 7 thermidor an II.

Si l'homme avait son innocence.

Présent, etc.

Écoutons le rival de Bernard :

*Présent du ciel, délices des humains,
O céleste Raison, viens éclairer nos âmes ;
Les cœurs embrasés de tes flammes
Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.
Sous ton empire heureux tout devient jouissance ;
Sans ton divin flambeau, point de félicité.*

*Qui suit les lois avec constance,
Ne connaît d'autre volupté
Que celle de la bienfaisance.*

Présent, etc.

Quel style ! Quelle incohérence d'idées ! Mais, correcteur barbare, tu n'as donc pas lu, tu n'as du moins pas entendu celui que tu mutiles !

Quoi ! il s'agit de l'amitié, et tu me prêches la raison !

Deux frères, deux amis sont sur le point d'être divisés par l'amour, et s'efforcent de le dompter pour rester fidèles à l'amitié, et tu me parles du respect des lois, des charmes de la bienfaisance !

Les premières lois qu'il faut respecter dans un drame sont celles du goût et du bon sens ; et certes elles auraient dû t'apprendre que tu ne pouvais plus mal servir la raison que de placer là son éloge.

On se rappelle d'ailleurs que ce mot de "raison" ne fut jamais plus vide de sens, que quand certaines gens nous en fatiguèrent les oreilles.

En voilà trop pour faire comprendre le ridicule, l'extravagance de cette substitution. D'ailleurs, sa conformité seule avec le cri de guerre d'un contre-révolutionnaire eût dû empêcher l'auteur d'y songer, ou la lui faire supprimer depuis longtemps.

À son défaut, la Commission chargée des monuments des arts, pour sauver le génie de Bernard et l'intention morale de son poème, doit rendre à Castor l'expression de sa vive amitié, à l'ouvrage son intérêt, au public les charmes du texte original, l'avantage d'une leçon utile, l'exemple enfin d'une vertu à l'ordre du jour.

La Commission d'instruction publique arrête l'envoi du rapport aux Sociétés populaires de la République.

Signé : PAYAN, commissaire ; FOURCADE, adjoint ¹⁷⁹⁸ »

D'après James Guillaume, éditeur scientifique des *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, ce rapport serait certainement de la plume de Joseph Payan. De même pour celui du 11 messidor et la circulaire du 5 messidor an II sur les spectacles. Ni Fourcade, ni Clément de Ris n'y sont pour rien. En effet, Fourcade, dans son mémoire justificatif (écrit vers la fin de thermidor), se plaindra de ce que Payan ait travaillé seul à ce qui concernait les fêtes et les Théâtres : « *Il ne permettait pas que je m'occupasse des choses relatives à l'esprit public. Il avait accaparé le travail le plus important de la Commission.* ¹⁷⁹⁹ »

Se peut-il que la Commission, organe de censure spécifiquement dédié au contrôle du répertoire dramatique et lyrique, ait pu faire preuve de bon sens en rendant leur intégrité aux œuvres injustement mutilées et en soulignant la « sottise » de certaines corrections ?

Et en province comment la censure s'exerce-t-elle ? Si à partir de 1794 les Théâtres de toute la République sont tenus de communiquer leur répertoire à la Commission d'instruction, quelles ont été, avant cette date, les décisions prises à Marseille en matière de censure ?

Et après 1794, les choses ont-elles changé ?

2. La pratique de la censure en Provence

Nous avons vu que le décret du 13 janvier 1791 avait consacré la liberté du théâtre en France et que tous les genres pouvaient désormais être librement représentés sur scène. Pourtant il semble qu'à Marseille des mesures de censure s'exercent en 1791 à l'encontre de pièces susceptibles de causer des troubles.

¹⁷⁹⁸ Voir GUILLAUME, *Procès verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, op. cit, t. 4, pp. 715-716.

¹⁷⁹⁹ *Ibid*, t. 4, p. 716.

Ainsi dans le *Journal de Provence* du 13 janvier 1791, l'on apprend que le *Brutus* de Voltaire a été joué au Grand Théâtre de Marseille, mais que quelques corrections, voire coupures ont été apportées à l'œuvre. Le rédacteur du journal rapporte :

« *Cette Tragédie qui a excité beaucoup de fermentation dans diverses Villes, a été jouée très-paisiblement à Marseille ; on le doit non-seulement à la disposition des esprits, mais encore aux soins qu'avoit pris la police de faire corriger dans la pièce quelques morceaux trop opposés aux idées reçues.*¹⁸⁰⁰ »

Probablement qu'au moment de la représentation, la nouvelle de l'adoption du décret du 13 janvier 1791 reconnaissant la liberté du théâtre, n'était pas encore parvenue jusqu'à Marseille. Cela expliquerait pourquoi la police des spectacles marseillaise avait pu exercer une telle censure vis-à-vis de la pièce de Voltaire.

Durant l'année 1792, les officiers municipaux semblent respecter les nouvelles lois régissant les spectacles puisqu'ils n'exercent que le contrôle minimum autorisé par le décret de janvier 1791 (art. 6 et 7) : il n'y a donc pas de cas de censure à signaler à Marseille pour cette année là.

Mais dès 1793, il est clair que la municipalité marseillaise change d'attitude et qu'elle exerce une étroite surveillance sur le répertoire représenté dans les deux Théâtres de la ville.

Ainsi, le 19 frimaire an II (9 décembre 1793), le conseil municipal, qui est autorisé à diriger les spectacles, en vertu des compétences qui lui ont été reconnues par le décret du 14 août 1793, décide d'interdire au Théâtre Brutus (Grand Théâtre), *Le Mariage de Figaro* :

« *Le conseil, sur l'avertissement que lui a donné le régisseur du Théâtre Brutus, relativement à la demande qui lui a été faite par plusieurs particuliers pour faire jouer la pièce intitulée Le Mariage de Figaro ; considérant 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 & indigne de fixer les regards du républicain ; que le caractère des personnages qui y sont représentés ne rappelle que d'orgueilleux préjugés, des maximes du despotisme, & les distinctions anti-sociales ;*

¹⁸⁰⁰ *Journal de Provence*, feuille du jeudi 13 janvier 1791.

que l'éloge y est prodigué aux vices des grands & le ridicule aux tribunaux de justice & aux magistrats ; considérant enfin que ce drame ne peut être représenté que sous des costumes justement proscrits, & que ces motifs suffiront sans doute pour faire sentir le danger de la représentation de cette comédie à ceux qui l'ont demandée sans trop considérer que l'immoralité de la pièce & l'importunité du temps ; a délibéré, après avoir ouï le procureur de la commune, d'autoriser le régisseur du théâtre Brutus, de retirer de son répertoire la comédie ayant pour titre Le Mariage de Figaro, & suspend la représentation de cette pièce jusqu'à nouvel ordre ; sauf néanmoins l'agrément & l'adhésion du citoyen commandant de la Place.¹⁸⁰¹ »

Quelle ironie du sort : la pièce de Beaumarchais avait déjà été censurée sous l'Ancien Régime parce qu'elle portait atteinte au pouvoir royal et voilà que pendant la Révolution elle est à nouveau interdite mais cette fois, parce qu'elle rappelle trop la monarchie !

Tout ceci montre bien à quels non-sens la censure peut conduire...

Par ailleurs il est intéressant de noter ici, que la suspension de la pièce est justifiée en partie par le fait que sa représentation requiert l'utilisation de costumes qui rappellent l'Ancien Régime.

A ce propos, dans son ouvrage, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, Jacques Hérissey fait remarquer, que « *pour monter les opéras nouveaux, il faut de nouveaux décors et de nouveaux costumes, d'autant que le vieux répertoire n'a guère cours désormais : pour des toges à la romaine, pour des haillons de sans-culottes, pour des uniformes de soldats révolutionnaires, que de merveilles sont délaissées au fond des magasins !*¹⁸⁰² »

En effet, tous les jolis habits de bergers en taffetas blanc et les riches costumes de seigneurs de calmande bleue brodée d'argent ou de satin bois orné de glacé or et moucheté en paillon, et les nobles tuniques de grands prêtres en raz de castor blanc, rayé de galons d'or, et les pimpants déshabillés d'amours, et les glauques déguisements de tritons, et les riches manteaux golcondins, et les jupes de furies de taffetas couleur feu,

¹⁸⁰¹ AMM, 1 D 11, f° 144 v°, 19 frimaire an II (9 décembre 1793).

¹⁸⁰² HÉRISSEY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, op. cit, p. 159.

toute cette « défroque si chatoyante » dont s'enorgueillissait l'Opéra de Paris avant la Révolution, est désormais interdite¹⁸⁰³.

Mais à raisonner de cette manière, il n'y a alors plus de limites à la censure et l'on peut même commencer à reprocher aux comédiens leur façon d'interpréter leur rôle à la mode de l'Ancien Régime : en effet, si les artistes se permettent d'adopter le jeu d'acteur qui était en vigueur sous la monarchie, ils prennent le risque d'être suspectés d'anti-patriotisme.

Ainsi à Marseille, en 1796, lors d'une délibération du conseil du 25 ventôse an IV (15 mars 1796), le substitut de l'agent national souligne dans un réquisitoire concernant la police des spectacles que « *les acteurs se permettent quelquefois de donner lieu à des applications contraires à la propagation des principes et à l'affermissement de la République, en affectant par le son de la voix ou par leurs gestes dans certains passages où l'esprit de l'ancien régime paraît encore*¹⁸⁰⁴ ».

Parfois des compromis sont trouvés entre le directeur du Grand Théâtre et les officiers municipaux de Marseille : une pièce qui devait être censurée peut alors bénéficier d'une représentation unique.

C'est le cas lors de la séance du 8 nivôse an II (28 décembre 1793), où le conseil municipal autorise le directeur du théâtre Brutus à donner une seule représentation de la pièce intitulée *Le Château du Diable* :

« *Le conseil, faisant droit à la demande du citoyen Ricord fils, a fait venir dans son sein le directeur du théâtre Brutus pour lui enjoindre de rayer de son répertoire la pièce intitulée Le Château du Diable. Le directeur ayant observé qu'il n'avait cédé qu'aux instances multipliées de plusieurs particuliers qui, par le jet de plusieurs billets sur la scène, s'étaient érigés les interprètes du parterre ; que les préparations nécessaires au jeu de cette pièce lui avaient occasionné une dépense considérable ; que plusieurs corrections avaient été faites par le citoyen Lacroix, et que d'ailleurs cette pièce était journellement représentée sur divers théâtres de Paris, comme il est facile de s'en convaincre par les Moniteurs.*

¹⁸⁰³ *Ibid.*

¹⁸⁰⁴ AMM, 1 D 16, f° 226 r°, Marseille 25 ventôse an IV (15 mars 1796).

Le conseil, sur ces observations, a délibéré, ouï le substitut du procureur de la commune, d'autoriser la représentation de la comédie du Château du Diable pour aujourd'hui seulement, et a prié le directeur du théâtre Brutus de lui remettre cette pièce pour en faire un examen scrupuleux.¹⁸⁰⁵ »

La censure serait-elle donc plus sévère à Marseille qu'à Paris ?

La municipalité marseillaise ne fait pas qu'interdire des pièces. En effet, il lui arrive aussi d'autoriser la représentation d'œuvres, mais si et seulement si elles sont reconnues comme « conformes aux principes révolutionnaires ». C'est exactement ce qu'indique la séance du 13 nivôse an II (1^{er} février 1794) :

« Sur le rapport du citoyen Micoulin, le conseil a délibéré d'autoriser la représentation de la pièce intitulée Les Prêtres & les Rois, comme conforme aux principes révolutionnaires.¹⁸⁰⁶ »

Toujours en 1794, une autre pièce est censurée. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans cette affaire, c'est que l'œuvre n'est pas seulement interdite à cause de son immoralité, mais aussi et surtout parce qu'elle est en idiome provençal. Ainsi lors de sa séance du 23 floréal an II (12 mai 1794), le conseil déclare :

« Ensuite de la lecture d'une motion, faite à la Société populaire par le citoyen Sauzier, tendante à ce que la comédie intitulée Maniclo ou le groulier bel esprit¹⁸⁰⁷ soit rayée du répertoire des pièces, à cause de son immoralité, le conseil a délibéré d'écrire aux directeurs des deux théâtres pour interdire la représentation des pièces en idiome provençal, l'unité des Français devant exister jusqu'en leur langage.¹⁸⁰⁸ »

L'auteur de cette pièce proscrite n'était autre que Etienne Pelabon, machiniste du Théâtre de Toulon. C'est dans cette ville qu'il avait fait jouer pour la première fois en 1789, son Groulié bel esprit. De toutes les productions dramatiques en langage provençal, c'est sans contredit celle qui a obtenu le succès le plus prolongé dans le temps. D'ailleurs l'existence de vingt éditions imprimées de 1790 à 1850 le prouve¹⁸⁰⁹.

¹⁸⁰⁵ AMM, 1 D 11, 8 nivôse an II (28 décembre 1793), f° 174.

¹⁸⁰⁶ AMM, 1 D 11, 13 nivôse an II (1^{er} février 1794), f° 181 v°.

¹⁸⁰⁷ Il s'agit d'une comédie en 2 actes et en vers provençaux, « mélado de chant ». Nous reproduisons en annexe les principaux airs de cette œuvre.

¹⁸⁰⁸ AMM, 1 D 12, 23 floréal an II (12 mai 1794), f° 120.

¹⁸⁰⁹ Voir la préface de la 24^{ème} édition du Groulié bel esprit, à Toulon, Chez Massone, 1878.

En 1790, Pelabon composera « à l'occasion de l'heureuse Fédération de cette Ville du 13 mai », une autre pièce en un acte intitulée, *La Réunion patriotique ou Minerve à Toulon*¹⁸¹⁰.

Pourquoi la pièce de Pelabon en idiome provençal est-elle interdite ?

C'est que, parallèlement à la « Terreur des spectacles », se met en place la « Terreur linguistique »¹⁸¹¹ avec le décret du 2 thermidor an II (20 mai 1794) : à partir de ce moment là, tous les patois locaux sont pourchassés. Ce qui explique la décision prise par les autorités municipales de Marseille le 23 floréal an II (12 mai 1794) qui interdit la pièce de Pelabon en vers provençaux.

Il y a un autre aspect de la censure qu'il est également important d'évoquer :

Il s'agit de la surveillance exercée peu à peu par le public lui-même. Au lieu d'un seul censeur, comme jadis, il y en a mille maintenant qui se croient tout permis : un mot leur déplait-il ? qu'on le change ; une tirade leur semble-t-elle suspecte ? qu'on la supprime ; une pièce est-elle légèrement aristocratique ? qu'on l'interdise ; un drame civique au contraire a-t-il été refusé ? les citoyens spectateurs en exigent la représentation¹⁸¹².

Ainsi, au début de l'année 1795, à Marseille, la Société populaire se plaint auprès des autorités municipales, de ce que les directeurs des deux théâtres ne donnent pas suffisamment de pièces instructives et patriotiques les jours de décade. Lors de la séance du conseil du 5 pluviôse an III (24 janvier 1795), « les directeurs des théâtres sont introduits. Il a été fait lecture, en leur présence, d'une pétition de la Société

¹⁸¹⁰ Voir la page de titre de la pièce. Nous reproduisons en annexe cet ouvrage dans son entier et dans son édition de 1790.

¹⁸¹¹ En effet, le mouvement de patriotisme s'étend aussi au domaine de la langue ; et pour la première fois on associe « langue » et « nation ».

Barère déclenche l'offensive en faveur de l'existence d'une langue nationale. Dans son rapport qu'il présente à la convention le 27 janvier 1794, il constate : « Combien de dépenses n'avons-nous pas faites pour la traduction des lois des deux premières assemblées nationales dans les divers idiomes de France ! Comme si c'était à nous à maintenir ces jargons barbares et ces idiomes grossiers qui ne peuvent plus servir que les fanatiques et contre-révolutionnaires ! »

En 1794, l'abbé Henri Baptiste Grégoire lance une enquête relative « aux patois et aux mœurs des gens de la campagne » qui débouche, entre autres, sur un Rapport à la Convention resté célèbre : *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française* (16 prairial an II – 1794). Il y signale qu'à peine trois millions, sur une population qui s'élevait à l'époque à environ vingt sept millions d'habitants, seraient à même de parler le français « purement ». Pour lui, la France républicaine, « avec 30 patois différents », en était encore « à la tour de Babel », alors que « pour la liberté » elle forme « l'avant-garde des nations ». Voir ABALAIN, Hervé, *Le français et les langues historiques de la France*, éditions Jean-Paul, Gisserot, Paris, 2007, pp. 110-111.

¹⁸¹² HERRISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, op. cit., p. 135.

Populaire, se plaignant de ce que des pièces républicaines ne sont point représentées les jours de décade. Après avoir allégué leurs raisons de défense, le président leur a enjoint de donner les pièces instructives & patriotiques les jours consacrés au repos. ¹⁸¹³ »

Toujours en 1795, une autre affaire vient illustrer la censure exercée par le public : un comédien est obligé de venir s'adresser au conseil afin d'obtenir l'autorisation de changer une phrase de son rôle mal interprétée par les spectateurs.

Lors de la séance du conseil du 25 nivôse en trois (14 janvier 1795), il est décidé :
« *Le citoyen Ivan, artiste au Théâtre Républicain, est introduit. Il fait part qu'en jouant le rôle de Dorimon dans la Perruque blonde, des particuliers ont pris en défaveur la phrase de cette pièce ainsi conçue : “ De ces gens qui se croient grands républicains parce qu'ils ont un habit sale & des coudes percés ”, qu'il convenait d'exprimer plus clairement la pensée de l'auteur.*

Sur quoi le conseil a délibéré d'autoriser le citoyen Ivan à prononcer la phrase ci-dessus telle qu'elle est, en y ajoutant un mot : “ Le vrai républicain, dans tous les temps, doit être dans le cœur & non dans le costume. ” ¹⁸¹⁴ »

Il semble qu'en 1796, les esprits évoluent vers plus de liberté et les œuvres qui ont connu un très grand succès sous l'Ancien Régime sont reprises à Marseille. Ainsi Le Mariage de Figaro de Caron de Beaumarchais et l'Iphigénie en Tauride, ou encore l'Iphigénie en Aulide de Gluck sont acclamés.

Mais le substitut de l'agent national, n'approuve pas cette nouvelle politique et il se plaint notamment de ce que « *les directeurs des deux théâtres de cette commune ne soumettent pas à la municipalité les pièces qu'ils représentent* » alors que d'après les lois et notamment d'après l'article 2 du décret du 2 août 1793, les administrations municipales « *doivent faire fermer les théâtres sur lesquels seraient représentées des pièces tendantes à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté.* » ¹⁸¹⁵

¹⁸¹³ AMM, 1 D 14, f° 384, Marseille, 5 pluviôse an III (24 janvier 1795)

¹⁸¹⁴ AMM, 1 D 14, f° 343, Marseille, 25 nivôse an III (14 janvier 1795)

¹⁸¹⁵ AMM, 1 D 16, f° 226 r°, Marseille 25 ventôse an IV (15 mars 1796)

La municipalité accepte la diatribe et « *le conseil charge la police de l'exécution de ce réquisitoire*¹⁸¹⁶ » du substitut de l'agent national du directoire exécutif, concernant la police des spectacles. Mais l'Opéra-Théâtre n'en reste pas moins ouvert et les spectateurs n'en applaudissent pas moins fort les œuvres qui sont dirigées contre les terroristes et qui blâment les excès révolutionnaires.

En Décembre 1796, un des opéras préférés de Louis XIV¹⁸¹⁷, *Atys*¹⁸¹⁸, est repris avec un très grand succès : l'Ancien Régime serait-il remonté sur scène ?

Pourtant la censure n'est pas abolie. L'Arrêté du directoire exécutif concernant les spectacles du 18 nivôse an IV (4 janvier 1796) l'indique clairement :

« *Le ministre de la police générale donnera 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, et exciteraient le peuple à la révolte, troubleraient l'ordre et la tranquillité publique, et attenteraient aux bonnes mœurs.*¹⁸¹⁹ »

Ces dispositions s'appliquent à tous les théâtres de la République en vertu de l'arrêté du 27 nivôse an IV (17 janvier 1796).

Par ailleurs, l'arrêté concernant la police des spectacles du 25 pluviôse an IV (14 février 1796) prévoit :

«*2. Conformément à l'art. 2 de la loi du 2 août précitée (1793), 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 ils feront arrêter et traduire devant les officiers de police judiciaire compétents les directeurs desdits théâtres, pour être punis suivant la rigueur des lois.*¹⁸²⁰ »

En 1797, une délibération du Bureau central de Marseille montre que la surveillance du répertoire reste à l'ordre du jour. Il semble en effet que dans la cité phocéenne, depuis la

¹⁸¹⁶ AMM, 1 D 16, f° 226 r°, Marseille 25 ventôse an IV (15 mars 1796)

¹⁸¹⁷ Si Louis XIV aima tant *Atys*, c'est parce qu'il avouait se sentir proche du personnage principal.

¹⁸¹⁸ Grand opéra de Lully et Quinault.

¹⁸¹⁹ Voir DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droits civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, Nouvelle édition considérablement augmentée et précédée d'un essai sur l'histoire générale du droit français, Bureau de la jurisprudence générale du royaume, Paris, t. 42, p. 294.

¹⁸²⁰ Voir DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence, op. cit.*, t. 42, pp. 294-295.

chute de Robespierre, les artistes marseillais prennent de plus en plus de liberté : ils ne donnent plus de pièces patriotiques les jours de décade, ils « arrangent » même les rôles et les œuvres selon leur goût et les attentes du public.

Lors de la séance du 11 floréal an V (30 avril 1797), concernant un arrêté relatif à la police du théâtre et à la censure des pièces qui sont représentées, il est rappelé les responsabilités des autorités municipales en matière de surveillance des répertoires :

« Le Commissaire du pouvoir exécutif a dit : parmi les objets de police soumis à votre surveillance, il en est un qui mérite votre attention : c'est la juridiction des Spectacles et l'inspection des pièces qu'on y joue.

Depuis quelque temps les acteurs paraissent s'être arrogé le droit de défigurer les pièces qu'ils sont chargés de représenter. On a vu quelques-uns de ces acteurs prétendre corriger les maîtres de la scène, & substituer les plus fades plaisanteries à toutes les finesses de l'art. Une pareille entreprise est une offense faite au goût du public ; elle est encore une violation du droit de propriété. Sous ce dernier rapport, & par le respect dû aux productions du génie, la mutilation d'une pièce de théâtre est un attentat qu'il faut réprimer.

Il est un considérant qui vous concerne plus particulièrement.

Si vous tolérez les faux commis dans les rôles, & les augmentations arbitraires que se permettent les acteurs, qui peut vous assurer que telle pièce connue pour renfermer une bonne morale, & qui vous laissera tranquille sur ses résultats à la représentation, ne produira pas tous les germes des dissolutions civiles ? Que faut-il pour ramener la discorde ? Un mot prononcé dans une occasion publique & soutenu par l'esprit de parti. Enfin, si l'on ne consent à étouffer les haines, si l'on n'écarte soigneusement ce qui peut les nourrir, le bonheur de cette contrée est encore ajourné, c'en est fait du commerce réparateur qui fleurit dans le calme & et fait les (? illisible)

Je vous dénonce un abus important ; c'est à vous de prendre les moyens de les réprimer.

Le Bureau central, délibérant sur le référé ci-dessus, et d'après les motifs qui y sont déduits :

Arrête :

Que les acteurs joueront les pièces de théâtre telles qu'elles sont dans leur répertoire, sans se permettre aucun changement ni augmentation, & dans le cas que telle pièce eut besoin de quelque changement approprié aux circonstances, les directeurs en référeront au Bureau central pour être statué par lui ce qu'il appartiendra.

Le présent arrêté sera imprimé, affiché & exécuté à la diligence du commissaire du pouvoir exécutif.

Gairaud, Fabre. ¹⁸²¹ »

Sous l'Empire, la censure reste en vigueur puisque le décret du 8 juin 1806 concernant les théâtres prévoit dans ses « *Dispositions générales* » :

« 14. *Aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la police.* ¹⁸²² »

La censure est-elle un instrument efficace ?

Sous l'Ancien Régime, elle s'exerce par intermittence et s'intensifie surtout durant les dernières années de la monarchie lorsque la théorie de l'absolutisme est sérieusement remise en question.

Pendant la Révolution, il semble que la surveillance du répertoire soit également un moyen d'empêcher la critique des institutions nouvellement mises en place, comme si elle avait pour fonction de les protéger. C'est en évitant leur remise en cause qu'elle garantirait leur plein fonctionnement, le moindre grain de sable étant supprimé par ceux qui sont chargés de la censure.

Mais la surveillance du répertoire dramatique et lyrique a des limites :

- La première tient aux censeurs eux-mêmes : leur niveau de connaissance peut les conduire à interdire des œuvres qui n'ont aucun caractère politique, à « défigurer » de grands ouvrages sous prétexte de leur donner un caractère patriotique (comme pour *Castor et Pollux*) ou encore à laisser représenter des pièces qui, elles, contiennent véritablement des allusions politiques.
- La deuxième concerne les artistes et les directeurs : la programmation des deux Théâtres de Marseille est loin de toujours suivre la politique de censure qui a cours dans la capitale. Ainsi *L'Ami des Lois*, a-t-il connu un beau succès dans la cité phocéenne alors que la pièce était proscrite à Paris.
- Enfin, la troisième limite est celle posée par le public lui-même : en n'adhérant pas aux pièces patriotiques, et en ne venant plus au spectacle, il contribue à faire

¹⁸²¹ AMM, 1 D 24, f° 199, Marseille, 11 floréal an V (30 avril 1797)

¹⁸²² Voir DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence, op.cit.*, t. 42, p. 295.

échouer les politiques culturelles révolutionnaires qui souhaitaient faire du Théâtre une école pour « bons citoyens ». En réclamant sans cesse des pièces d'Ancien Régime, le public finit par obtenir satisfaction et après le 9 thermidor, il semble que la législation concernant la censure s'applique d'une manière beaucoup plus souple.

Quelles ont été les différentes politiques culturelles appliquées au Théâtre et à l'Opéra sous l'Ancien Régime et pendant la Révolution ?

CHAPITRE 2

LES POLITIQUES CULTURELLES CONCERNANT LES SPECTACLES ET LEUR COMPLÉMENT, LA FÊTE

Les politiques culturelles révèlent la fonction que le pouvoir politique attribue aux spectacles :

Le théâtre doit-il divertir, voire étourdir afin de s'assurer une certaine « docilité » des spectateurs dont les besoins auraient été contentés de manière illusoire ? ou les spectacles doivent-ils, au contraire, éveiller les consciences en montrant au public les inégalités et les injustices dans toute leur vérité ?

Il peut exister une troisième voie : celle consistant à faire du théâtre une « école du peuple » dans laquelle les principes enseignés et représentés sur scène seront soigneusement sélectionnés, afin que la pensée de chaque citoyen puisse être construite dans le sens choisi. (Section I)

Mais ces politiques appliquées aux spectacles, que ce soit sous l'Ancien Régime ou pendant la Révolution, vont très vite montrer leurs limites. La fête, moment privilégié où le peuple se retrouve uni autour de valeurs communes, va alors apparaître comme le complément idéal. Pour François-André Isambert, la fête est un genre mixte qui se situe à mi-chemin entre la cérémonie et le pur divertissement, l'institution et la spontanéité. Elle est « *la célébration symbolique d'un objet en un temps consacré à une multiplicité d'activités collectives à fonction expressive*¹⁸²³ ». La fête peut être utilisée à toutes sortes de fins : religieuse, politique ou simplement « récréative ». Elle n'est pas un phénomène nouveau : elle existait déjà sous l'Ancien Régime et revêtait diverses formes. Les révolutionnaires vont la reprendre à leur compte en lui assignant un but politique et éducatif. Associées aux politiques concernant les spectacles, les fêtes révolutionnaires devaient permettre de créer l'unité nationale. Les artistes, musiciens, acteurs seront d'ailleurs mis à contribution lors des cérémonies révolutionnaires, ce qui montre la volonté des gouvernants de faire de la fête un autre spectacle civique, à l'instar des représentations gratuites données chaque decadi. Cette politique connaîtra-t-elle plus de succès ? rien n'est moins sûr... (Section II)

¹⁸²³ ISAMBERT, François-André, *Le sens du sacré : fête et religion populaire*, éditions de Minuit, Paris, 1982, 314 p.

SECTION I. LES POLITIQUES CULTURELLES RÉVÉLATRICES DE LA FONCTION ATTRIBUÉE AUX SPECTACLES PAR LE POUVOIR GOUVERNANT

Quelles ont été les politiques culturelles adoptées sous l'Ancien Régime et pendant la Révolution. ? Comment ont-elles été appliquées concrètement ?

Ce qui est certain c'est que ces politiques, qu'elles soient d'Ancien Régime ou de la période révolutionnaire, visent toutes à conforter les institutions en place et à légitimer le gouvernement, tant et si bien que l'on peut parler d'une forme de propagande.

Ce qui est moins évident c'est la réussite de ces différentes politiques concernant les spectacles : il semble que leur bilan soit plus que mitigé. En effet, il y a trois paramètres que les gouvernants ont du mal à maîtriser :

- Les artistes et directeurs de spectacles, qui sont des êtres indépendants par-dessus tout, continuent à programmer des œuvres critiquant le pouvoir ou alors à utiliser les rôles et les personnages qu'ils jouent pour faire passer un message politique
- Les auteurs dramatiques et les philosophes, quant à eux, n'hésitent pas à dénoncer les abus, à brocarder le pouvoir et à faire éclater dans toute leur vérité les injustices sociales et les inégalités.
- Enfin le public, si exigeant, semble ne pas adhérer aux politiques qui tentent de l'instrumentaliser. Les spectateurs ont un goût très sûr et ils savent reconnaître le génie artistique, aussi quand les œuvres qu'on lui propose ne sont qu'un répertoire patriotique et complaisant vis-à-vis du gouvernement ou encore quand il s'agit de véritables éloges appliqués mais scolaires des gouvernants, le public déserte-t-il vite les salles...

A. LES POLITIQUES D'ENCOURAGEMENT DES ARTS SOUS L'ANCIEN RÉGIME : UNE VOLONTÉ DE MAGNIFIER LE POUVOIR ROYAL ... ET UN THÉÂTRE QUI CRITIQUE LES INSTITUTIONS

a. Les fonctions en apparence « moralisante » et « divertissante » des spectacles d'Ancien Régime... qui cachent en réalité une volonté de glorification du pouvoir royal

Dans son *Répertoire méthodique de législation, de doctrine et de jurisprudence*, Dalloz a raison de dire que « *les œuvres de nos auteurs dramatiques sont une des gloires de la France. Dans le monde entier, les comédies de Molière, les tragédies de Corneille, de Racine, et de tant d'autres de nos grands poètes sont couvertes d'applaudissements. (...) Mais ces succès si flatteurs, ces hommages prodigués à nos grands hommes ne doivent pas faire oublier au gouvernement que les représentations scéniques exercent une action toute-puissante sur la multitude.* ¹⁸²⁴ »

Et c'est parce que la comédie agit sur les spectateurs par la peinture spirituelle et énergique des vices de l'humanité, c'est parce que la tragédie élève le cœur humain « *à la hauteur de toutes les grandes passions* », c'est parce que l'opéra enivre « *le peuple entier par la magie de la musique unie à la puissance de l'action* ¹⁸²⁵ », que le pouvoir politique va s'intéresser de près à la question des spectacles et tenter de les instrumentaliser en leur donnant une direction bien précise : la glorification du pouvoir royal.

Il ne faudrait pas, en effet, que par une peinture séduisante et un habile pinceau, les vices acquièrent des apparences de vertu, ou que le monarque soit remis en cause. Pour éviter cela, des politiques culturelles vont être mises en place et il faut d'abord définir quelles doivent être les fonctions des spectacles avant de déterminer quels seront les instruments de leur application.

¹⁸²⁴ Voir « Théâtre – Spectacle » art. 1, in DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence*, op.cit, t. 42, p. 290.

¹⁸²⁵ *Ibid.*

L'apparition de véritables politiques culturelles concernant les spectacles est un phénomène qui va de pair avec la volonté de réaliser un état fort et unitaire.

Ainsi, sous Louis XIII, Richelieu va se consacrer à l'installation d'un pouvoir monarchique centralisé afin d'assurer l'unité du royaume.

Comme l'explique Jacqueline Jomaron « *la mise en place progressive des institutions et des fonctions nécessaires à l'établissement de l'autorité royale va s'accompagner d'un développement des lettres et des arts devant servir le prestige de la monarchie, en France comme en Europe.*¹⁸²⁶ »

Aussi, pour gagner à sa cause artistes, polémistes et écrivains, le tout-puissant ministre va-t-il ouvrir les caisses de l'État et mettre en place un système de récompenses allant de la gratification à l'attribution de charges diverses, régenter les auteurs bénéficiaires de ces grâces, qui deviennent par là ses obligés. C'est que le théâtre peut se révéler être un instrument politique non négligeable : il peut notamment constituer une diversion utile aux révoltes paysannes¹⁸²⁷.

Le cardinal aime passionnément l'art théâtral et va s'associer à son renouveau en France : « *Lié aux gens de lettres par intérêt sincère comme par calcul politique, il s'entoure d'une équipe de poètes à gages, tels Boisrobert et Desmarets de Saint-Sorlin, qu'il pousse à écrire des pièces de théâtre. Pour stimuler la production, il imagine même un atelier d'écriture collective composée de cinq auteurs, Boisrobert, Colletet, L'Estoile, Rotrou et Corneille, auquel il passe commande d'œuvres dramatiques, parfois composées a-t-on dit, à partir de canevas écrits de sa main. De cette collaboration (1635 – 1637) sortiront trois œuvres mineures, représentées à la cour et dans son palais dont l'une des pièces est aménagée en salle de spectacle. À partir de 1637, il fera construire par son architecte Mercier une salle spécifique, le Théâtre du Palais-Cardinal (devenu le Théâtre du Palais-Royal, après que Richelieu eut légué sa résidence au roi).*¹⁸²⁸ »

Par ailleurs, la création, en 1634, de l'Académie française, ajoute une autre institution au pouvoir de l'État. Ayant pour fonction de sanctionner l'usage du « pur français » et d'officialiser la langue de cour au service de la politique absolutiste, l'Académie va également contribuer à l'établissement des règles de l'art dramatique.

¹⁸²⁶ JOMARON Jacqueline, « La raison d'Etat », in *Le théâtre en France. Du Moyen-âge à 1789*, A. Colin, Paris, t. I, 1988, p. 144.

¹⁸²⁷ *Ibid.*

¹⁸²⁸ *Ibid.*, p. 144.

Enfin Louis XIII, qui n'a peut être pas la même passion que son ministre pour l'art dramatique, va tout de même intervenir dans l'organisation des théâtres. Après avoir imposé aux Confrères de la Passion, par ordonnance de son Conseil, la troupe des Comédiens du roi en 1629, il subventionnera annuellement, dès 1635, les troupes de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais¹⁸²⁹.

A l'époque de Louis XIV on assiste à une accentuation des théories absolutistes :
 « *Après les troubles de la Fronde, la France aspire à l'ordre et à la paix, tandis que Louis XIV incarne le type même du monarque absolu.* ¹⁸³⁰ »

C'est à cette même époque que les arts vont connaître un important développement tout en subissant une institutionnalisation sans précédent qui va les placer directement sous la surveillance du roi : création de diverses Académies (notamment l'Opéra de Paris en 1672), fondation de la Comédie-Française (1680), attributions de charges (Lully surintendant de la musique du roi, Racine et Boileau historiographes du monarque) et pensions versées à des artistes choisis pour leur génie mais aussi pour leur capacité à magnifier avec talent la figure royale. Les spectacles vont être placés sous la protection du gouvernement mais aussi sous sa dépendance absolue (système des privilèges¹⁸³¹).

Sous Louis XV, une politique de développement systématique de l'activité théâtrale dans toutes les villes de province va obliger les municipalités à se doter d'équipements modernes pour accueillir des troupes¹⁸³². A Marseille les échevins s'occuperont de cette question, tandis qu'à Aix le gouverneur devra intervenir et exiger des consuls qu'ils fassent construire une salle¹⁸³³.

Enfin sous Louis XVI, il ne s'agit plus de favoriser l'expansion des spectacles mais de les surveiller étroitement afin d'éviter qu'ils ne portent atteinte au pouvoir royal : la censure va devenir de plus en plus sévère dans les dernières années de la monarchie. (Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent).

¹⁸²⁹ *Ibid*, p. 145.

¹⁸³⁰ ROULAND, Norbert, *L'État français et le pluralisme. Histoire politique des institutions publiques de 476 à 1792*, éd. O. Jacob, Paris, 1995, p. 197.

¹⁸³¹ Ce système est analysé dans le 1^{er} chapitre de la 1^{ère} Partie.

¹⁸³² ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIII^{ème} siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 216.

¹⁸³³ Nous avons déjà expliqué ce phénomène dans le chapitre 3 de la 1^{ère} Partie.

D'un monarque à l'autre, les politiques culturelles concernant les spectacles évoluent : Dans un premier temps, il s'est agi de les développer tout en veillant au respect de la morale, puis il a été question de les institutionnaliser pour mieux les asservir au pouvoir royal, ensuite il y a eu une période grande liberté de mœurs et d'expansion des spectacles grâce à une politique d'encouragement de construction de salles et, enfin une volonté de stagnation et de surveillance étroite des répertoires (censure).

Quelles sont les fonctions attribuées aux spectacles par les politiques culturelles royales ? Il y en a trois principales : le divertissement, la morale, et une moins avouée, la glorification du pouvoir royal.

La fonction moralisante des spectacles :

Pour que les spectacles puissent enseigner les vertus, encore faut-il les « moraliser ». Et c'est ce que réalise Louis XIII avec la déclaration du 16 avril 1641 *sur la profession des comédiens qui leur défend les paroles lascives et déshonnêtes*¹⁸³⁴. Dans ce texte il est fait défense « à tous comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes ni d'user d'aucunes paroles lascives ou à double entente qui puissent bien blesser l'honnêteté publique ¹⁸³⁵ ».

Le roi se fait un devoir de rendre les spectacles plus vertueux tout en reconnaissant leur utile fonction de divertissement :

« les continuelles bénédictions qu'il plaît à Dieu épandre sur notre règne, nous obligeant de plus en plus à faire tout ce qui dépend de nous pour retrancher tous les dérèglements par lesquels il peut être offensé, la crainte que nous avons que les comédies qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples, soit qu'elles soient accompagnées de représentations peu honnêtes qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits, fait que nous sommes résolu de donner les ordres requis pour éviter tels inconvénients ¹⁸³⁶ »

¹⁸³⁴ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises ...*, op. cit, t. XVI, pp. 536-537.

¹⁸³⁵ *Ibid*, p. 537.

¹⁸³⁶ *Ibid*, p. 536.

La fonction moralisante du théâtre va prendre tout son sens avec une œuvre de Racine composée dans les dernières années du règne de Louis XIV qui est marqué par la révocation de l'Edit de Nantes et par un changement complet du monarque vis-à-vis de la religion : celui-ci fait désormais preuve d'une grande piété. Mme de Maintenon, qui a créé Saint-Cyr en 1684 et qui fait jouer aux « petites-filles » des extraits de tragédie demande à Racine de composer une œuvre « *sur quelque sujet de piété ou de morale... où le chant fût mêlé avec le récit*¹⁸³⁷ » et le dramaturge propose *Esther*.

Pour Philippe Beaussant, Racine fait preuve ici d'une véritable intelligence : « *quelle idée de génie, en effet, de génie plus courtisan encore que littéraire, que d'offrir à celle qui est depuis peu l'épouse morganatique, l'histoire d'une belle jeune femme issue d'une tribu persécutée, aimée du roi et devenue son épouse malgré l'obscurité de sa naissance... et voici Louis XIV, soudain pris de passion.*¹⁸³⁸ » On fait en sa présence des répétitions dans les appartements de Mme de Maintenon, comme en témoigne le *Journal* de Dangeau. Le monarque ira même jusqu'à faire réaliser, pour ces petites pensionnaires, des habits de théâtres somptueux, mettra à leur disposition 1200 bijoux ayant autrefois servi aux Ballets de cour, fera construire les décors, toiles de fond, accessoires et trône d'Assuérus, par Jean Bérain (« Dessinateur de la Chambre du roi ») et enfin demandera à l'organiste de la Chapelle royale, Guillaume-Gabriel Nivers, de diriger une phalange de musiciens de la Chambre.

Pour la première représentation, le 26 janvier, Louis XIV se tient à la porte d'entrée de Saint-Cyr « *tenant la canne haute pour servir de barrière, [demeurant] ainsi jusqu'à ce que toutes les personnes fussent entrées, puis il faisait fermer la porte*¹⁸³⁹ » (*Journal* de Dangeau).

Le Roi-Soleil assiste à toutes les représentations d'*Esther* alors que « *depuis dix ans, il n'y avait plus de création de tragédie ni d'opéra à Versailles. Le roi n'avait même pas assisté aux répétitions et représentations d'Armide, lui qui n'en manquait pas une et avait assisté à neuf représentations consécutives d'Atys... que Louis XIV se prenne de passion pour un petit spectacle de couvent, et voici Esther, texte et musique, mise en scène et décoration, replacée au rang de ce qu'avaient été, autrefois, les grandes premières du Ballet de Flore, ou de Bérénice jouée dans l'Orangerie de Versailles (...)*

¹⁸³⁷ Cité par Philippe Beaussant, « L'influence personnelle de Louis XIV, du ballet à la tragédie », in *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, texte réunis par Jean Duron, collection « Regards sur la musique », éditions Mardaga, 2007, p. 81.

¹⁸³⁸ *Ibid.*

¹⁸³⁹ Cité par Philippe Beaussant, *Ibid.*, p. 82.

Ainsi, *Esther* nous démontre que le goût du roi pour les spectacles n'avait pas fléchi : il s'était seulement transformé. *Esther* était la version dévote et rangée de ce qu'avait été jadis le Ballet de cour – même si l'on n'y dansait pas. Les jeunes protégées de Mme de Maintenon étaient à la fois actrices et chanteuses, comme Louis XIV avait été danseur et acteur quand il avait leur âge. Racine avait pris la place de Lully, la Bible celle de l'Arioste ou d'Ovide.¹⁸⁴⁰ » Mais la réprobation de certains gens d'église (le curé de Versailles et l'évêque de Chartres en particulier) mettra fin à ce renouveau du théâtre de cour : la censure des dévots fit peur à Mme de Maintenon. Elle veillera donc à ce que cette expérience ne connaisse pas de suite.

Sous Louis XV, l'on sait que le libertinage règne en maître et que les bals masqués donnés à l'Opéra de Paris (mais aussi à Marseille) sont l'occasion de faire de galantes rencontres. D'ailleurs Sa Majesté fait « *très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité condition qu'elles soient, d'entrer dans ledit bal sans être masquées, comme aussi d'y porter épées et autres armes.* » (Art. 2 du règlement du 31 décembre 1715 autorisant les bals payants à l'Opéra¹⁸⁴¹).

Ce port obligatoire du masque ne fut pas sans conséquence sur l'esprit de galanterie qui régna lors de ces manifestations, et le bal de l'Opéra devint ainsi l'un des divertissements les plus représentatifs de la vie parisienne, du XVIIIe jusqu'au XIXe siècle¹⁸⁴².

Dans le dernier tiers du XVIIIe siècle la littérature s'empare voluptueusement de personnages à la moralité douteuse : en témoignent les œuvres de Crébillon fils, ou encore *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos Laclos, pour ne pas parler des romans libertins ni de l'œuvre de Sade¹⁸⁴³. À ce sujet le cardinal de Bernis écrit dans ses *Mémoires* :

« *Quand j'entrai dans le grand monde, j'y trouvai établi qu'il était ridicule à un mari d'aimer sa femme et à une femme d'aimer son mari ; les mœurs à cet égard étaient si*

¹⁸⁴⁰ Philippe Beaussant, « L'influence personnelle de Louis XIV, du ballet à la tragédie », in *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 82.

¹⁸⁴¹ Voir BnF – Tolbiac, F-5001 (723)

¹⁸⁴² Voir TILLIT, Paul, « Un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 à la Révolution », in *Droit et opéra*, actes des colloques des 14 décembre 2007 et 14 mars 2008, LGDJ, 2008, p. 20.

¹⁸⁴³ Voir RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « La comédie de mœurs : de la morale facile à la morale bourgeoise dans le répertoire des Théâtres officiels », in *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial POIRSON, Éd. Desjonquères, Collection L'esprit des lettres, Paris, pp. 125 et s.

*générales que La Chaussée se crut permis d'attaquer ce préjugé dans une comédie qui eut du succès. La foi conjugale n'était alors une vertu que dans l'esprit de la bourgeoisie. Cette dépravation de mœurs n'est plus aujourd'hui si à la mode : on n'est peut-être pas plus sage, mais on est plus décent.*¹⁸⁴⁴ »

C'est à cette époque que Jean-Jacques Rousseau, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, attire l'attention de ses lecteurs sur les dangers que fait courir la fréquentation des spectacles. Diderot lui-même replace les objectifs moraux au centre de la question dramatique : « quel est l'objet d'une composition dramatique ? C'est, je crois, d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice¹⁸⁴⁵ ».

Mais dix ans plus tard, Beaumarchais vient nuancer cette position :

« À la honte de la morale, le spectateur se surprend trop souvent à s'intéresser pour le fripon contre l'honnête homme, parce que celui-ci est le moins plaisant des deux. (...) La moralité du genre plaisant est donc ou peu profonde, ou nulle, ou même inverse, de ce qu'elle devrait être au théâtre.¹⁸⁴⁶ »

Qu'advient-il de cette fonction moralisante après 1789 ?

Comme l'explique Jacqueline Razgonnikoff, « *paradoxalement, ce ne sera pas d'abord vers la comédie but moral que se tourneront les comédiens, mais plutôt vers l'évocation d'épisodes édifiants de la vie des grands hommes (Voltaire, Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Washington), ainsi que vers la réhabilitation de personnages injustement condamnés par l'Ancien Régime, comme Calas.*¹⁸⁴⁷ »

L'histoire immédiate inspire également les auteurs et produit des œuvres

« épisodiques » qui ont pour but d'exalter les valeurs nouvelles et les vertus patriotiques. Sur les treize pièces nouvelles que donne le Théâtre de la Nation en 1790, la plupart sont des pièces dites « de circonstance », qu'elles aient un rapport direct avec les événements (*Le Réveil d'Epiménide*, *Les Trois noces*, *Le Tombeau de Desilles*, *Le Journaliste des ombres*), qu'elles illustrent un fait nouveau de société, comme la fin des

¹⁸⁴⁴ *Mémoires et Lettres de François Joachim de Pierre, cardinal de Bernis (1715-1758)*, publié avec l'autorisation de sa famille d'après les manuscrits inédits, par Frédéric Masson, bibliothécaire du ministère des Affaires étrangères, Paris, 1878, p. 98.

¹⁸⁴⁵ DIDEROT, *Troisième entretien sur le Fils naturel*, Paris, 1757, cité par RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « La comédie de mœurs : de la morale facile à la morale bourgeoise dans le répertoire des Théâtres officiels », *op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁴⁶ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre sérieux*, préface à *Eugénie*.

¹⁸⁴⁷ RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « La comédie de mœurs : de la morale facile à la morale bourgeoise dans le répertoire des Théâtres officiels », *op. cit.*, p. 129.

vœux perpétuels (*Le Couvent* de Laujon), ou qu'elles traitent d'un sujet à la mode comme les injustices et erreurs judiciaires (*Les Dangers de l'opinion, L'Honnête criminelle, Jean Calas*¹⁸⁴⁸).

Qu'en est-il de la fonction de divertissement du public ?

La fonction de divertissement du roi et public :

Déjà, dans sa déclaration du 16 avril 1641, Louis XIII avait exprimé cette nécessaire fonction de divertissement qui est attachée aux spectacles :

« *les comédies qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples (...)*¹⁸⁴⁹
»

Sous Louis XIV, dans les lettres patentes portant création des diverses Académies, on peut voir que l'un des objectifs principaux poursuivi par les politiques culturelles est de divertir le public en lui offrant des spectacles variés et de qualité comme des ballets, des opéras, des comédies ou encore des concerts.

Ainsi, dans les lettres patentes de mars 1661 *pour l'Etablissement d'une Académie Royale de Danse en la ville de Paris*, cette volonté est clairement exprimée.

Il semble cependant que ce divertissement soit exclusivement réservé à la noblesse et ceci pour une raison assez inattendue. Le roi explique en effet, que la danse est une discipline qui offre une bonne préparation au maniement des armes :

« *Bien que l'Art de la Danse ait toujours esté reconnu l'un des plus honnestes & plus necessaires à former le corps, & luy donner les premières & plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, & entre autres à ceux des armes ; & par conséquent l'un des plus avantageux & plus utiles à nostre Noblesse, & autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais mesme en temps de paix dans le divertissement de nos Ballets.*¹⁸⁵⁰ »

¹⁸⁴⁸ RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « La comédie de mœurs : de la morale facile à la morale bourgeoise dans le répertoire des Théâtres officiels », *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁴⁹ *Déclaration sur la professions des comédiens qui leur défend les paroles lascives et deshonnêtes* : voir ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, t. XVI, p. 536.

¹⁸⁵⁰ *Lettres Patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris, vérifiées en Parlement le 30 mars 1662*, Paris, chez Pierre Le Petit, 1663, voir BnF – Arsenal, 8-J-4645.

Dans les lettres patentes octroyées à Perrin *pour établir par tout le royaume, des Académies d'Opéra*, c'est bien du divertissement du public dont il est question :

« Notre amé et féal Pierre Perrin (...) nous a très-humblement fait remonstrer, que depuis quelques années les Italiens ont estably diverses Académies, dans lesquelles il se fait des représentations en musique qu'on nomme "opera" ; que ces Académies estans composées des plus excellens musiciens du Pape et autres princes, mesme de personnes d'honneste famille, nobles et gentils-hommes de naissance, très-scavans et expérimentez en l'art de la musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables divertissemens (...)

Enfin que s'il nous plaisoit luy accorder la permission d'establi dans nostre royaume pareilles Académies, pour y faire chanter en public de pareils "opera", ou représentations en musique en langue françoise, il espère que non-seulement ces choses contribueroient à nostre divertissement et à celui du public ¹⁸⁵¹ »

Cette volonté d'offrir du divertissement est encore exprimée plus clairement dans les lettres patentes de mars 1672 portant établissement de l'Académie Royale de Musique :

« Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et à venir, salut. Les sciences et les arts étant les ornemens les plus considérables des Etats, Nous n'avons point eu de plus agréables divertissemens, depuis que Nous avons donné la paix à nos peuples, que de les faire revivre, en appelant près de Nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceller, non seulement dans l'étenduë de nôtre royaume, mais aussi dans les pays étrangers ¹⁸⁵² »

L'Académie a donc aussi pour fonction de préserver un savoir ou un art et de le transmettre tout en le perfectionnant. C'est exactement la principale mission de nos « conservatoires » actuels, dont le but premier est, comme leur nom l'indique, de « conserver »¹⁸⁵³.

¹⁸⁵¹ *Lettres patentes du Roy pour établir, par tout le royaume, des Académies d'Opéra, ou représentations en musique en langue françoise sur le pied de celles d'Italie*, 1669, voir BnF – Tolbiac, F-21022 (9).

¹⁸⁵² *Lettres patentes portant Permission pour tenir académie royale de musique, en faveur du sieur de Lully*, voir BnF – Tolbiac, F-23613 (259)

¹⁸⁵³ Depuis quelques années cependant il ne s'agit plus seulement de « préserver » : la politique culturelle actuelle est surtout centrée sur l'ouverture et l'intégration de toutes les formes d'art : ainsi certains départements ont été créés au sein des CNR comme celui des musiques actuelles, ou encore des arts de la scène.

Mais les spectacles ont une autre fonction, moins avouée mais tout aussi importante : la glorification du pouvoir royal.

La fonction de glorification du pouvoir royal :

Si les politiques royales encouragent les arts afin de permettre leur perfectionnement et aussi d'offrir des divertissements sains et de qualité, la véritable intention qui se cache derrière tout cela est la volonté d'utiliser les arts au service du rayonnement de la France et notamment de la figure royale.

La musique et la danse furent, pour Louis XIV, le moyen de façonner une image magnifiée de lui-même et d'asseoir son autorité. Dans les ballets de Cour, l'allégorie fut utilisée de façon explicite. Lully chercha à mettre la personne du roi en valeur au travers de sa musique et de ses mises en scène. Le ballet de Cour devint sensiblement le « ballet du Roi ».

Les rôles attribués au monarque furent scrupuleusement choisis. Ainsi, Louis XIV incarna des dieux de l'Antiquité : Apollon dans les *Noces de Pelée et de Thétis*, et les *Amants Magnifiques* ; Jupiter dans le *Ballet de l'Impatience*, et le *Ballet des Muses* ; Pluton dans les intermèdes de l'*Ercole Amante* ; Neptune dans les *Amants Magnifiques*. Il incarna aussi des héros chevaleresques : un chevalier dans le *Ballet de Cassandre*, Renaud dans le *Ballet des Amours déguisées*, Alexandre dans le *Ballet de la Naissance de Vénus*.

Mais, son rôle de prédilection fut bien sûr celui du soleil : *Ballet de la Nuit*, *Ercole Amante*, *Ballet de Flore*. Dans le même esprit, il dansa le Feu, le Printemps, la Paix.

Lors de la naissance de la tragédie lyrique, le roi ne danse plus. Mais la musique a su garder un rôle stratégique et tout est fait pour que, sous des apparences ludiques, la cour et le peuple se voient délivrer un message politique. Non seulement, le prologue de chaque opéra est ouvertement une célébration à la gloire de Louis XIV, mais l'identification au personnage de la tragédie est également complète.

Si Louis XIV aima tant *Atys*, c'est parce qu'il avouait se sentir proche du personnage principal.

Les livrets, reflets de la cour, créèrent parfois des incidents diplomatiques : par exemple, *Isis*, dans lequel Junon, la femme délaissée, fut comparée à Mme de

Montespan, attristée par la faveur passagère dont jouissait Mme de Ludres, valut à Philippe Quinault une disgrâce passagère¹⁸⁵⁴.

Les artistes pensionnés par le roi se retrouvent être les obligés du monarque. Ils doivent donc montrer leur reconnaissance en produisant des œuvres qui feront l'éloge du roi et de ses politiques financière, militaire, artistique etc. Gare, alors, à celui qui oserait composer une œuvre qui ferait trop directement référence à l'actualité politique sensible du moment car il pourrait susciter la colère du roi.

Pour autant, les artistes se montreront-ils toujours dociles ? rien n'est moins sûr...

Dans *L'État français et le pluralisme*, Norbert Rouland indique : « *Le théâtre de Corneille peint une aristocratie admiratrice et victime du pouvoir absolu, il exalte les vertus héroïques et chevaleresques. Cependant Corneille est prudent et saura toujours s'arrêter à temps. À l'opposé, Racine substitue la majesté à l'héroïsme : il cherche moins la gloire que l'efficacité, qui provient moins d'actions individuelles et exceptionnelles que d'une politique vaste et réfléchie, souveraine.* ¹⁸⁵⁵ »

Certains artistes sont donc à la limite du « politiquement correct » tandis que d'autres composent de véritables éloges à la gloire du roi comme, Pierre Gautier.

Ainsi, le 1^{er} directeur de l'Opéra privilégié de Marseille, fera donner un drame lyrique spécialement dédié à la gloire de Louis XIV : le *Jugement du Soleil*. Cette œuvre, la deuxième de Gautier jouée à Marseille, est donnée à l'occasion de la guérison du roi. Nous avons déjà vu que c'était l'intendant des galères, Begon, qui avait assumé financièrement l'organisation du spectacle dont la représentation avait eu lieu chez lui. Comme l'explique Lionel de la Laurencie¹⁸⁵⁶, le *Jugement du soleil* est un ouvrage de circonstance, joué, non pas sur le théâtre ordinaire de l'Opéra, mais chez un personnage officiel. Le décor représente un paysage, et montre « *des mers, des fleuves, des montagnes, des forests et des villes, avec le Soleil sur l'horizon* ¹⁸⁵⁷ ».

¹⁸⁵⁴ Voir BIET, Christian, *Les miroirs du Soleil : le roi Louis XIV et ses artistes*, Gallimard, Paris, 2007.

Voir également notre Cours de LAP, séance 4 « Le roi Louis XIV : vaincre par les armes et par les arts ».

¹⁸⁵⁵ ROULAND, Norbert, *L'État français et le pluralisme. Histoire politique des institutions publiques de 476 à 1792*, éd. O. Jacob, Paris, 1995, p. 197.

¹⁸⁵⁶ LAURENCIE, Lionel de la, « Un émule de Lully : Pierre Gautier de Marseille », *Sammelbände der internationalen Musik*, Leipzig, Octobre-décembre, 1911, pp. 39 – 69.

¹⁸⁵⁷ *Mercur galant*, mars 1687, I, pp. 32 et s.

Au début de la pièce, qui consiste en un de ces divertissements ethnographiques et géographiques si à la mode alors, paraissent quatre parties du monde, suivies de toutes les nations. Successivement, l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique, sous la figure de quatre nymphes, viennent chanter leurs souverains et leurs héros que chacune d'elles proclame les plus éminents. Pour trancher le différend qui les partage, elles décident de s'en rapporter au jugement du Soleil. « Sous quel climat est le plus grand Héros ? », demande l'Europe. Alors, le Soleil de surgir sur son char, et de déclarer, naturellement, que nul ne saurait se comparer au « Monarque des Lycs ». D'où, louanges du roi chantées par les quatre nymphes, le tout entremêlé de duos et de danses, après quoi, les *Ris et les Jeux* font leur apparition. Une brillante chaconne termine l'ouvrage. Si l'on connaît l'affabulation du *Jugement du Soleil*, on en ignore malheureusement la musique¹⁸⁵⁸.

Si certains font les louanges du roi, d'autres oseront, dans certaines œuvres, s'attaquer directement à des personnages officiels. Ainsi en est-il de Noland de Fatouville, conseiller au Parlement de Rennes, auteur de quatorze comédies jouées avec succès au Théâtre Italien mais qui a la prudence d'écrire sous anonymat tant il n'est guère indulgent pour ses collègues, ni pour les auxiliaires de justice. Ce magistrat a eu l'impudence de railler Mme de Maintenon dans une comédie intitulée *La Fausse Marâtre* et le roi fit interdire à Paris les comédiens italiens¹⁸⁵⁹.

Mais la plupart du temps, les personnages importants sont épargnés par les auteurs car ces derniers n'ont pas forcément l'indépendance nécessaire pour s'attaquer aux puissants du jour : comme de nombreux auteurs vivent pensionnés chez les grands seigneurs, tel Collé chez le Duc d'Orléans, les critiques contre la noblesse se font assez discrètes. Les financiers, comme Samuel Bernard ou Le Normand d'Etioles, qui s'enrichissent aux dépens du peuple, sont pour les écrivains et les acteurs, de généreux mécènes qui doivent être ménagés. Ainsi les Comédiens du roi refuseront de jouer *Turcaret*, et il faudra, pour les y contraindre, un décret du Grand Dauphin (13 octobre 1708) qui désirait déconsidérer dans l'opinion les traitants qui avaient cessé de lui consentir des prêts.

¹⁸⁵⁸ LAURENCIE, Lionel de la, « Un émule de Lully : Pierre Gautier de Marseille », op. cit, pp. 45-46.

¹⁸⁵⁹ HUSSON, Constance, *Justice et Droit dans le théâtre du XVIIIème siècle*, Université de Lyon, 1964, p. 21.

Cet état de fait peut expliquer que les auteurs vont chercher ailleurs leurs victimes : marchands enrichis, petits bourgeois, provinciaux ridicules, et surtout médecins, procureurs, baillis, avocats¹⁸⁶⁰.

Ces auteurs du XVIIIe siècle vont notamment dénoncer les abus et les dysfonctionnements de l'Ancien Régime.

Le plus souvent c'est la justice qui est brocardée : longueur et coût excessif des procès, complexité des lois, vénalité des offices, etc.

Dans sa thèse, *Justice et droit dans le théâtre du XVIIIe siècle*¹⁸⁶¹, Constance Husson démontre que les auteurs intègrent fréquemment dans leurs pièces des justiciables mécontents. Dans la comédie *Arlequin- Grapignan*, de Noland de Fatouville, la vieille cliente du procureur se plaint :

« *Il y a treize ans que je plaide, et Dieu merci, et vous, me voilà aussi avancée qu'au premier jour*¹⁸⁶² »

Arlequin, dans *Arlequin sauvage* de Delisle, est étonné de la folie des civilisés, lorsqu'il apprend qu'on peut perdre un procès après avoir plaidé dix ans¹⁸⁶³.

Ces auteurs qui ont dénoncé avec insistance les abus de l'Ancien Régime et critiqué certains personnages, vont contribuer à préparer l'opinion aux réformes de 1789.

Ainsi, la vénalité des offices est vivement attaquée par les auteurs du XVIIIe, et sa suppression sera généralement demandée dans les cahiers de doléances.

Dès 1721, l'*Arlequin sauvage* de Delisle de la Drevetière, très en avance sur

« Le bon sauvage » de Rousseau, s'indigne :

« *Les gens de ce pays ont le diable au corps pour faire argent de tout : ils vendent jusqu'à la justice*¹⁸⁶⁴ ».

¹⁸⁶⁰ Voir LINTILHAC, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, E. Flammarion, Paris, 1904-1910, t. 4, p. 191.

¹⁸⁶¹ HUSSON, Constance, *Justice et Droit dans le théâtre du XVIIIème siècle*, Université de Lyon, 1964, 251 p.

¹⁸⁶² *Le théâtre italien de Gherardi ou le recueil général de toutes les Comédies & Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté*, 5ème édition, Chez Michel Charles Le Cene, Amsterdam, 1721, t. 1, p. 44

¹⁸⁶³ *Suite du répertoire du théâtre français, avec un choix de pièces de plusieurs autres théâtres, arrangées et mises en ordre*, Chez Mme Veuve Dabo, Paris, 1822, vol 40, Acte III scène 2, p. 143.

¹⁸⁶⁴ *Suite du répertoire du théâtre français, avec un choix de pièces de plusieurs autres théâtres, arrangées et mises en ordre*, Chez Mme Veuve Dabo, Paris, 1822, vol 40, Acte III scène 2, p. 145.

D'autres auteurs ont dénoncé cette pratique de la vénalité des offices : Regnard (*La Coquette*), Mougín (*Les Aventures des Champs-Élysées*), Dancourt (*La Femme d'Intrigues*), Boursault (*Esopé à la Cour*), Dufresny (*La Réconciliation Normande*), Delisle de la Drevetière (*Arlequin Sauvage*), Romagnesi (*Bailli Arbitre*), Diderot (*Est-il bon, est-il méchant ?*), Beaumarchais (*Le Mariage de Figaro*)¹⁸⁶⁵.

Parmi les diverses politiques culturelles menées de Louis XIII à Louis XVI, où se situe l'institution lyrique et théâtrale marseillaise ?

Il semble que la ville de Marseille soit un cas tout à fait particulier car elle accueille le premier Opéra décentralisé de province en 1685, soit une douzaine d'année après l'octroi des lettres patentes à Lully (en 1672). La cité phocéenne peut donc s'enorgueillir d'avoir un Théâtre privilégié dès le règne de Louis XIV. D'ailleurs les villes d'Aix¹⁸⁶⁶ et de Toulon vont en dépendre jusqu'à ce qu'elles se dotent de leurs propres salles sous le règne de Louis XV (qui est marqué par l'expansion des Théâtres). Durant cette période florissante pour les arts, Marseille aura même deux scènes (de 1733 à 1739 notamment), l'une consacrée à l'opéra et l'autre à la comédie.

Puis la ville fera construire son Grand Théâtre, édifice conçu pour les spectacles et uniquement dédié à cette fin (1785-1787). En 1790, Marseille aura, à nouveau, deux salles qui se feront concurrence avant même que le décret du 13 janvier 1791 sur la liberté d'établir des Théâtres ne soit adopté.

Non seulement la ville de Marseille est un modèle visible des politiques culturelles qui s'appliquent aux spectacles durant les XVIIe et XVIIIe siècles, (elle est la première ville du royaume à bénéficier d'un opéra décentralisé), mais elle apparaît également comme un précurseur en cette matière (avec l'ouverture en 1790 du Théâtre des Variétés, avant même le décret du 13 janvier 1791).

La période où les politiques culturelles furent les plus riches est certainement celle du règne du roi soleil.

¹⁸⁶⁵ HUSSON, Constance, *Justice et Droit dans le théâtre du XVIIIème siècle*, op. cit., pp. 55-60.

¹⁸⁶⁶ Sur la période de dépendance marseillaise voir JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. 1.), 1980, volume I 412 f., volume II 440 f., et JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, 4 volumes, 16714 f.

Dans son *Siècle de Louis XIV*, Voltaire constate :

« A l'égard des arts qui ne dépendent pas uniquement de l'esprit, comme la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, ils n'avaient fait que de faibles progrès en France, avant le temps qu'on nomme " le Siècle de Louis XIV." (...) Il y a de nos jours mille personnes qui savent la musique, pour une qui la savait du temps de Louis XIII ; et l'art s'est perfectionné dans cette progression. Il n'y a point de grande ville qui n'ait des concerts publics ; & Paris même alors n'en avait pas. Vingt-quatre violons du Roi étaient toute la musique de la France. Les connaissances qui appartiennent à la musique & aux arts qui en dépendent ont fait tant de progrès, que, sur la fin du règne de Louis XIV, on a inventé l'art de noter la danse ; de sorte qu'aujourd'hui il est vrai de dire qu'on danse à livre ouvert. (...)»¹⁸⁶⁷

Colbert, le Mécène de tous les arts, forma une académie d'architecture, en 1671. C'est peu avoir des Vitruves, il faut que les Augustes les emploient.

Il faut aussi que les magistrats municipaux soient animés par le zèle & éclairés par le goût. (...)»¹⁸⁶⁸

Non seulement Colbert donna à l'académie de peinture la forme qu'elle a aujourd'hui ; mais, en 1667, il engagea Louis XIV à en établir une à Rome. On acheta dans cette métropole un palais, où loge le directeur. On y envoie les élèves qui ont remporté des prix à l'académie de Paris. Ils y sont instruits & entretenus aux frais du roi : ils y dessinent les antiques. Ils étudient Raphaël & Michel-Ange.¹⁸⁶⁹ (...)»

Je voudrais ici pouvoir rendre justice à tous les grands hommes qui ont comme lui illustré leur patrie dans le dernier siècle. J'ai appelé ce siècle celui de Louis XIV, non seulement parce que ce monarque a protégé les arts beaucoup plus que tous les rois ses contemporains ensemble, mais encore parce qu'il a vu renouveler trois fois toutes les générations des princes de l'Europe.¹⁸⁷⁰»

Voltaire vient d'indiquer ici quels sont les principaux instruments permettant l'application des politiques culturelles royales : la création d'Académies ou d'Ecoles et la mise en place de concours et de prix à remporter.

¹⁸⁶⁷ VOLTAIRE, *Siècles de Louis XIV, et de Louis XV*, Chez Pierre et Firmin Didot, Paris, 1817, t. 3, pp. 84-85.

¹⁸⁶⁸ *Ibid*, p. 85.

¹⁸⁶⁹ *Ibid*, p. 86.

¹⁸⁷⁰ *Ibid*, p. 90.

b. Les instruments d'application des politiques culturelles d'Ancien Régime

Pour que les spectacles puissent répondre aux objectifs qui leur ont été assignés par le pouvoir royal (moralisation, divertissement et glorification du monarque) deux grandes politiques vont se dégager :

- D'un côté le perfectionnement des arts : il s'agira d'empêcher que les « erreurs artistiques » ne se perpétuent en ne gardant, dans chaque discipline, que les meilleurs maîtres
- De l'autre la formation des artistes : il est question d'atteindre l'excellence dans la maîtrise des différents arts grâce à des artistes choisis (liste arrêtée par le roi pour l'Opéra de Paris notamment).

La politique de perfectionnement des arts et ses applications concrètes : la création d'Académies et la mise en place d'Ecoles visant à former les meilleurs artistes par les meilleurs maîtres :

Cette politique de perfectionnement est clairement définie dans les diverses lettres patentes portant création des Académies : le roi y exprime clairement sa volonté de voir les arts se perfectionner, et d'être enseignés suivant des règles fixes et un code précis. Tout ceci dans le but de former des artistes de haut niveau ce qui doit garantir la qualité irréprochable des représentations données, faisant ainsi de la France un pays où les arts excellent.

Ainsi dans les lettres patentes de 1669, Perrin avait exprimé au roi l'espoir :

« que non-seulement ces choses contribueroient à nostre divertissement et à celuy du public, mais encore que nos sujets s'accoutusmans au goust de la musique, se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet art, l'un des plus nobles des libéraux. »

Ce à quoi le roi répond, toujours dans ces mêmes lettres patentes de 1669 :

« A ces causes, désirant contribuer à l'avancement des arts dans nostre royaume, et traiter favorablement ledit exposant (Perrin),... nous avons audit Perrin accordé et octroyé...¹⁸⁷¹ »

Lorsque le monarque va retirer son privilège à Perrin pour le donner à Lully en mars 1672, il invoquera cet argument du perfectionnement des arts qui se rapporte directement aux politiques culturelles qu'il conduit¹⁸⁷² :

« (...) et pour les obliger d'avantage de s'y perfectionner, Nous les avons honorés des marques de nôtre estime et de nôtre bienveillance ; et comme entre les arts libéraux, la musique y tient un des premiers rangs, Nous avions dans le dessein de la faire réussir avec tous ses avantages, par nos lettres patentes du 28 juin 1669, accordé au sieur Perrin (...) Mais ayant été depuis informé que les peines et les soins que ledit sieur Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement nôtre intention, et élever la musique au point de vue que Nous nous l'étions promis, Nous avons cru pour y mieux réussir qu'il étoit à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connuës, et qui eût assez de suffisance pour fournir des élèves tant pour bien chanter et actionner sur le théâtre, qu'à dresser des bandes de violons, flûtes et autres instrumens¹⁸⁷³ »

C'est donc bien par la création d'Académies et d'Ecoles à travers tous le royaume, par la sélection de maîtres choisis pour leur génie et par la constitution de troupes composées des meilleurs éléments du royaume que la politique de perfectionnement des arts va s'illustrer.

Tout d'abord, en ce qui concerne la création d'Académies ou d'Ecoles à travers tout le royaume, cette politique se met en place pour l'Opéra dès les lettres patentes de 1669 accordées à Perrin :

« (...) accordons et octroyons, par ces présentes signées de nôtre main, la permission d'établir en nostre bonne ville de Paris et autres de nostre royaume, des Académies

¹⁸⁷¹ Lettres patentes du 28 juin 1669, enregistrées au Châtelet le 6 octobre 1670. Voir les registres de la Chambre de police du Châtelet : Archives nationales Y 9556, f° 102.

¹⁸⁷² Il semble en réalité, que l'« incompetence » de Perrin n'était pas la vraie raison. En fait le roi voulait favoriser Lully qui depuis un certain usait de toutes sortes de stratagèmes pour obtenir ce privilège. Voir chapitre 1 de la 1^{ère} Partie.

¹⁸⁷³ Archives nationales O¹ 16, f° 94 et aussi X^{1A} 8669, f° 345.

composées de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en public des "opéra" et représentations en musique en vers françois, pareilles et semblables à celles d'Italie. »

Mais pour que l'art puisse atteindre sa perfection encore faut-il le régler, le codifier, et déterminer qui aura le droit de l'enseigner afin d'éviter qu'il ne soit corrompu par des « ignorans ». C'est exactement le vœu exprimé par Louis XIV dans ses lettres patentes de mars 1661 pour *l'Etablissement de l'Académie Royale de Danse* :

« Néanmoins il s'est pendant les désordres & la confusion des dernières guerres, introduit dans ledit Art, comme en tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable, que plusieurs personnes pour ignorans & inhabiles qu'ils ayent esté en cet Art de la Danse, se sont ingérez de la montrer publiquement ; en sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui se sont trouvez capables de l'enseigner ayent par leur étude & par leur application si longtems résisté aux essentiels défauts dont le nombre infiny des ignorans ont tâché de la défigurer & de la corrompre en la personne de la plus grande partie des Gens de qualité : Ce qui fait que nous en voyons peu dans notre Cour & Suite, capable & en estat d'entrer dans nos Ballets, & autres semblables divertissemens de Danse, quelque dessein que nous en eussions de les y appeller. À quoy estant nécessaire de pouvoir, & désirans rétablir ledit Art dans sa première perfection, & l'augmenter autant que faire se pourra : Nous avons jugé à propos d'établir en nostre bonne ville de Paris, une Académie Royale de Danse, à l'exemple de celles de Peinture & Sculpture, composée de treize des Anciens & plus expérimentez au fait dudit Art, pour faire par eux en tel lieu de & maison qu'ils voudront choisir dans ladite ville, l'exercice de toute sorte de Danse suivant les Statuts & règlemens que nous en avons fait dresser en nombre de douze principaux articles.

À CES CAUSES, & autres bonnes considérations à ce nous mouvans, nous avons par ces présentes signées de nostre main, & de nostre pleine puissance & autorité Royale, dit, statué & ordonné, disons, statuons, & ordonnons, voulons & nous plaist, qu'il soit incessamment éably en nostre dite ville de Paris, une Académie Royale de Danse, que nous avons composée de treize des plus expérimentés dudit Art, & dont l'adresse & la capacité nous est connue par l'expérience que nous en avons souvent faite dans nos

*Ballets, où nous leur avons fait l'honneur de les appeler depuis quelques années
(...) ¹⁸⁷⁴ »*

Le roi confie à ces artistes danseurs la responsabilité de se réunir et de « *conférer entre du fait de la Danse, aviser & délibérer sur les moyens de la perfectionner, & corriger les abus & défauts qui y peuvent avoir esté ou estre cy-après introduits* »

Pour ce qui est de l'Académie Royale de Musique, c'est Lully qui a été choisi en raison de son génie dans cet art : l'on sait que le Florentin avait intrigué pour en arriver là, mais ses qualités artistiques restent indéniables. Le roi l'avait distingué parce qu'il connaissait son expérience et ses capacités :

« A ces causes, bien informé de l'intelligence et grande connoissance que s'est acquis nôtre cher et bien-aimé Jean-Baptiste Lully, au fait de la musique, dont il Nous a donné et donne journellement de très-agréables preuves depuis plusieurs années qu'il s'est attaché à nôtre service, qui nous ont convié de l'honorer de la charge de surintendant et compositeur de la musique de nôtre chambre ; Nous avons audit sieur Lully permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes, signées de nôtre main, d'établir une Académie royale de musique dans nôtre bonne ville de Paris ¹⁸⁷⁵ »

En ce qui concerne la constitution des troupes, Louis XIV intervient également en cette matière, notamment lorsqu'il s'agit de l'Académie royale de musique. Dans les lettres patentes de 1672 il est prévu que l'Académie « *sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il (Lully) avisera bon être, que Nous choisirons et arrêterons, sur le rapport qu'il nous en fera, pour faire des représentations devant Nous, quand il nous plaira* »

La politique de perfectionnement vise donc à codifier les arts et à empêcher que des « erreurs » puissent continuer à freiner leur progression. Pour cela les meilleurs maîtres ont été choisis, et c'est le roi lui-même qui arrête la liste des artistes des Académies de musique et de danse. Si cela peut apparaître comme un gage d'excellence, l'on peut se demander s'il ne s'agit pas en réalité d'un nouveau moyen de récompenser des

¹⁸⁷⁴ *Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662, P. Le Petit, Paris, 1663, 48 p.*

¹⁸⁷⁵ Archives nationales O¹ 16, f^o 94 et aussi X^{1A} 8669, f^o 345.

courtisans fidèles. Tous ces artistes, sans exception, font-ils preuve d'un réel talent ? Si la réponse est affirmative pour la plupart, sous le règne de Louis XV, Rousseau se plaint du niveau exécration des musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris. Dans son *Dictionnaire de musique*, le philosophe Genevois dénonce « *le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre, reçu par faveur, sait à peine la musique et n'a nulle intelligence de l'ensemble*¹⁸⁷⁶ ».

Cette volonté royale affichée de ne garder que les meilleurs peut contribuer à l'avancement des arts. Mais en les protégeant ainsi (régime du privilège) et en les enfermant dans un corset artistique, cette politique va aussi engendrer, dans le même temps, un phénomène d'exclusion. En effet, seuls ceux qui « savent » pourront enseigner, tous les autres seront considérés comme « ignorans ». De même, seuls ceux qui font partie des Académies seront regardés comme de véritables artistes, les autres appartenant à une « seconde catégorie ».

Le cas de Rousseau illustre parfaitement ce problème : le philosophe Genevois qui était excellent musicien, compositeur et même inventeur d'un nouveau système musical, ne fut pas pris au sérieux par l'Académie lors de la lecture de son projet le 22 août 1742. En effet, il n'était qu'un autodidacte¹⁸⁷⁷... Rousseau se tournera alors vers la philosophie mais n'abandonnera jamais la musique cependant. Seul le public reconnaîtra ses talents artistiques en accueillant avec enthousiasme son opéra le *Devin du village*. D'ailleurs l'œuvre sera reprise pendant la période révolutionnaire, toujours avec le même succès.

Aujourd'hui encore cette idée qu'il y a de vrais artistes et des « dilettantes » persiste en France : l'on fait la différence entre un musicien amateur pour qui la musique n'est pas la principale source de revenus et un musicien professionnel dont c'est le véritable

¹⁸⁷⁶ « Orchestre », in *Dictionnaire de musique, Œuvres de J-J Rousseau*, Chez Belin, Paris, 1817, t. IV.

¹⁸⁷⁷ Nous devons apporter une nuance ici : Rousseau découvrira la musique lors d'un court séjour au séminaire des Lazaristes. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il se découvre quelques talents de chanteur et que sa protectrice Mme de Warens l'enverra à la maîtrise de la cathédrale d'Annecy, mais il n'y restera pas plus longtemps puisqu'il prendra la fuite à nouveau. Ses autres connaissances musicales, il les acquerra auprès du musicien Venture de Villeneuve (dont il avait fait la connaissance à la maîtrise) et surtout en lisant des traités de musique et notamment les écrits de Rameau. La formation du Genevois est donc essentiellement autodidacte. Il faut dire qu'à l'époque l'enseignement de la musique n'était pas institutionnalisé comme c'est le cas aujourd'hui : l'apprentissage de cet art se faisait soit dans les maîtrises, soit par des cours particuliers, soit par transmission familiale (parents musiciens). Concernant Jean-Jacques Rousseau musicien, on peut se reporter utilement à ses *Confessions*, on peut aussi consulter HOWLETT, M-V, *Rousseau l'homme qui croyait en l'homme*, Gallimard, Paris, 1989, ou encore notre mémoire de DEA, *Jean-Jacques Rousseau, juriste et musicien*, Mémoire DEA Théorie du Droit, Aix-Marseille III, 2004.

métier. Ou encore l'on fait la distinction entre l'élève qui est diplômé de Paris et celui qui sort d'un conservatoire de région.

En Italie, la distinction ne se pose pas en ces termes : la pratique de la musique peut très bien être une activité secondaire, cela ne veut pas dire pour autant que l'on est « mauvais » musicien ou artiste de « seconde catégorie ». En Italie, le fait d'être un amateur est alors entendu au sens premier du terme (celui qui aime) et n'a aucune connotation péjorative.

La politique d'encouragement des arts et ses applications concrètes : la mise en place de prix et l'augmentation des appointements :

Louis XV va continuer la politique d'encouragement des arts qui a connu son véritable essor sous le règne précédent.

Puisque les Académies sont déjà établies, la politique de soutien des arts va consister désormais à augmenter les appointements des artistes et des auteurs, ou encore à créer des prix afin d'exciter l'émulation.

Dans les lettres patentes en faveur de l'Académie royale de Musique de juin 1769, Louis XV s'exprime en ces termes :

« Dans le nombre des établissements publics qui subsistent en vertu de notre autorité, et qui concourent également aux progrès des Beaux-Arts que nous n'avons jamais cessé de protéger d'une façon très-particulière, celui de l'Académie royale de Musique nous a toujours paru digne de notre attention ; et nous nous sommes en conséquence, et à l'exemple du roi notre très-honoré seigneur et bisaïeul, de glorieuse mémoire, occupé dans tous les temps du maintien des privilèges dont elle est en possession, et qui sont essentiels à son existence, ceux dont elle jouit, conformément à nos lettres patentes et aux arrêts de notre conseil, lui ont été accordés avec d'autant plus de réflexion et de justice, qu'ils ont eu pour objet d'encourager les sujets attachés à cette Académie, d'exciter de plus en plus l'émulation parmi les talents qui lui sont nécessaires, et par là de lui procurer les moyens de subvenir aux dépenses qu'exigent l'éclat, le goût et la pompe de son spectacle, aussi agréable aux étrangers qu'à la nation même, et dont la magnificence contribue à l'embellissement de notre bonne ville de Paris ¹⁸⁷⁸ ».

¹⁸⁷⁸ Lettres patentes en faveur de l'Académie royale de Musique, juin 1769, voir ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, t. XXII, p. 488.

Sous Louis XVI, les honoraires des auteurs des poèmes pour les opéras sont revus, les appointements des artistes sont augmentés, et la mise en place de concours vise à les stimuler leurs talents.

Ainsi, Dans l'arrêt du conseil concernant les honoraires des auteurs qui travaillent pour l'Académie royale de musique du 10 avril 1778, le roi reconnaît que *« pour encourager les auteurs et les déterminer à consacrer leurs talents à un spectacle qui mérite autant de protection, il seroit convenable de rétablir leurs honoraires sur le même pied qu'ils avoient été fixés par l'article 19 dudit arrêt du 30 mars 1776. À quoi voulant pourvoir ; ouï le rapport, etc. ; a ordonné et ordonne que chacun des auteurs, soit du poème, soit de la musique d'un ouvrage qui remplira la durée du spectacle, recevra pour chacune des vingt premières représentations 200 liv. ; pour chacune des dix suivantes, 150 liv., et 100 liv. pour chacune des autres ...¹⁸⁷⁹ »*.

Le 3 janvier 1784, dans un arrêt du Conseil sur l'Opéra, Louis XVI décide de conduire une triple politique d'encouragement des arts qui va se concrétiser par :

- l'établissement d'une école qui formera de meilleurs artistes.
- la mise en place de prix afin « d'exciter l'émulation des auteurs »
- l'augmentation des traitements des artistes dans le but d'encourager leur zèle.

Ainsi, dans l'arrêt du Conseil du 3 janvier 1784, le roi déclare :

« (...) il a surtout paru à Sa Majesté que ce qui pourroit contribuer le plus efficacement à donner à un spectacle aussi intéressant pour le public, un nouveau degré de perfection, ce seroit d'abord d'établir une école où l'on pût former tout à la fois des sujets utiles à l'académie royal de musique, et des élèves propres au service particulier de la musique de Sa Majesté ; en second lieu, d'exciter l'émulation des auteurs par des prix qui seroient adjugés aux meilleurs poèmes lyriques ; et enfin d'encourager le zèle des principaux sujets de l'académie royale de musique, en augmentant leur traitement. À quoi voulant pouvoir : ouï le rapport, le roi étant en son conseil, a ordonné et ordonne ce qui suit :

1. *A compter du 1^{er} avril prochain il sera pourvu à l'établissement d'une école tenue par d'habiles maîtres de musique, de clavecin, de déclamation, de langue*

¹⁸⁷⁹ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises, op. cit.*, t. XXV, pp. 260-261.

française et autres, chargés d'y enseigner la musique, la composition, et en général tout ce qui peut servir à perfectionner les différents talents propres à la musique du roi et à l'opéra (...)

2. *Dans la vue d'encourager les écrivains d'un talent distingué à se livrer à la composition de poèmes lyriques, il sera établi trois prix. Le premier, d'une médaille de la valeur de 1500 liv. pour la tragédie lyrique qui sera reconnue la meilleure au jugement des gens de lettres, invités au nom de Sa Majesté à en faire l'examen ; le deuxième, d'une médaille de la valeur de 500 liv. pour la tragédie lyrique qui obtiendra le second rang ; le troisième, d'une médaille de la valeur de 600 liv. pour le meilleur opéra-ballet, pastorale ou comédie lyrique. (...)*
4. *les appointements des premiers acteurs et actrices seront fixés pour toujours à 9000 livres ;(...)*
5. *les appointements fixes des acteurs et actrices remplaçant les premiers seront de 7000 livres(...)*
6. *les appointements des doubles seront fixés à 3000 livres (...)* ¹⁸⁸⁰»

En 1789, Louis XVI constate que ces mesures ont eu l'effet inverse de celui escompté : au lieu d'être plus « zélés », les artistes semblent au contraire faire moins que ce qui est attendu d'eux. Le roi entend y mettre bon ordre, et à quelques semaines de l'ouverture des états généraux, le 28 mars 1789, intervient l'arrêt du conseil portant nouveau règlement pour l'académie royale de musique :

« Sa Majesté a vu avec peine que le but qu'il s'étoit proposé en améliorant ainsi le traitement des sujets de l'Opéra loin de les engager à un travail qui pût satisfaire le public, n'avoit au contraire servi qu'à ralentir leur zèle, puisque d'après le relevé du travail de chacun desdits premiers sujets pendant les années théâtrales 1787 et 1788, il a été reconnu qu'à peine avoient-ils servi le public un tiers des représentations, ce qui a occasionné de justes plaintes. ¹⁸⁸¹ »

En 1789 va se poser la question du devenir de ces Académies : les révolutionnaires vont-ils balayer toutes les institutions qui incarnent les politiques culturelles d'Ancien Régime ?

¹⁸⁸⁰ ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises, op. cit.*, t. XXVII, pp. 353-357.

¹⁸⁸¹ *Ibid*, t. XXVIII, pp. 652-657.

Dans un premier temps, il va être décidé de les garder et c'est même un décret qui vient régler la question, mais il semble que l'Académie royale de musique ne soit pas concernée par ces nouvelles mesures. Elle s'en plaint d'ailleurs dans une pétition adressée à l'Assemblée nationale. Celle-ci est reproduite dans le *Supplément à la Chronique de Paris*, n° 246 de l'année 1790. Les artistes de l'Opéra s'y expriment en ces termes :

« VICTIMES de la plus cruelle injustice, nous vous adressons nos CRIS ! Qu'une fois du moins nos paroles soient entendues !

Nous chérissons la révolution, nous la chantons (...)

Une voix de Stentor se fait entendre dans la rue : voilà ce GRAND DÉCRET qui conserve les Académies, leurs pensions, leurs jettons, leurs coins... C'étoit la première fois depuis la révolution, que les Académies faisoient parler d'elles. Toutes les oreilles furent dressées. Le Crieur recommence sa proclamation (...)

Les Académies étoient dans la plus entière nullité, on les croyoit tuées à la journée des privilèges ; et voilà, qu'éternelles comme les Pyramides, un décret les rend à leur antique usage, (...)

On lit le grand décret, on le lit tout entier, on le relit... et le décret ne parle pas de l'Académie royale de musique...

Citoyens qui nous entendez, voulez-vous connoître qu'elle fut notre désespoir ?(...)

L'exception qui nous laisse sans pensions, sans jetons & sans coins, est donc le prix d'une volonté bien déterminée. Prouvons que l'Assemblée ne nous a pas rendu justice, c'est annoncer qu'elle nous sera rendue.

Nous n'aurions jamais osé réclamer notre existence académique. Nous étions intimement persuadés que les privilèges sont à l'esprit & aux sciences de ce qu'ils sont au commerce, que le privilège tue le génie comme il tue la loi. Nous avons vécu jusqu'au mois d'août 1790, dans la croyance patriotique que des privilégiés pensionnés étoient les plus inutiles comme les plus dangereux de tous les privilégiés : nous avons pensé que 40 bavards, payés pour faire des riens, finiroient toujours par ne rien faire, que payer à 4 liv. par séance & par tête pour dormir dans un fauteuil, ils chargeroient quelqu'un d'entre eux de leur faire des "contes à dormir debout", & gagneroient leur argent. Nous pensions qu'il étoit dangereux de mettre sous la protection (ce qui veut dire dans la main) du pouvoir exécutif, ces bandes d'écrivains qui font de l'éloquence un métier, qui s'exercent à charger la vérité des livrées du mensonge, & réussissent à parer celui-ci des couleurs de la vérité. L'expérience nous avoit appris que les bons y

trouvent peu de moyens de faire le bien, mais que les scélérats y trouvent toutes facilités pour faire le mal, & les preuves ne nous manquoient pas.

Le décret du 20 août a changé toutes nos idées. Nous croyons aujourd'hui constitutionnellement que les Académies sont bonnes, sont utiles, & qu'il est nécessaire de leur établir un fond, pour des pensions, des jetons & des coins.

Et ce principe une fois décrété, nous demandons comme nos confrères "des pensions, des jetons & et un coin".

Notre origine & nos droits sont les mêmes. Institués comme eux pour l'utilité publique, nous remplissons mieux qu'aucun d'eux les intentions du fondateur. Notre existence n'est pas dangereuse, notre établissement est nécessaire.¹⁸⁸² »

Comment expliquer alors que l'Académie royale de musique ne soit pas traitée comme les autres ? Il faut dire qu'elle est un cas particulier. En effet, elle a été fondée sur le modèle de ce qui se faisait en Italie, comme l'indiquent les lettres patentes de 1672 : *« Pareilles et semblables aux Académie d'Italie¹⁸⁸³ »*

L'Académie royale de musique, que l'on dénomme aussi Opéra de Paris, est en réalité plus un Théâtre lyrique (parfois on l'appelle « Théâtre de l'Opéra ») où se donnent des représentations, qu'une Académie au sens de celles qui ont pu être créées pour la peinture et la sculpture.

Si le traitement est différent vis-à-vis de l'Opéra, c'est sans doute qu'il y a une bonne raison. En effet, bientôt, le projet des législateurs révolutionnaires de supprimer les Académies va se faire jour et c'est un décret de 1793 qui va signifier leur fin.

Mais il semble que ce texte ne s'applique pas dans toute sa rigueur à l'Académie royale de musique. Si l'institution change de nom, elle continuera globalement à fonctionner comme auparavant¹⁸⁸⁴.

¹⁸⁸² *Pétition pour l'Académie royale de musique, à l'Assemblée nationale, extrait de « La Chronique de Paris », suppl. au n° 246, Impr. Laillet et Garnéry, 1790, 8 p.*

¹⁸⁸³ *Déjà dans les lettres patentes de 1669, Perrin avait « fait remontrer, que depuis quelques années les Italiens ont establi diverses Académies, dans lesquelles il se fait des représentations en musique, qu'on nomme "opéra" ; que ces Académies estans composées des plus excellens musiciens du Pape et autres princes, mesme de personnes d'honneste famille, nobles et gentils-hommes de naissance, très-scavans et expérimentez en l'art de la musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables divertissemens, non-seulement des villes de Rome, Venise, et autres cours d'Italie ; mais encore ceux des villes et cours d'Allemagne et Angleterre, où lesdites académies ont esté pareillement establies à l'imitation des Italiens ».*

¹⁸⁸⁴ On peut cependant signaler que durant la période révolutionnaire, l'Opéra connaîtra différentes directions : tantôt une gestion par les artistes, tantôt par un directeur ou autres. Nous avons développé ce point dans le chapitre 2 de notre 1^{ère} Partie.

Lors de la séance du 8 août 1793, Grégoire, au nom du Comité d'Instruction publique, fait un rapport et présente un projet de décret visant à faire disparaître toutes les Académies et sociétés littéraires, patentées ou dotées par la nation. Il s'exprime ainsi :
« En ce jour où le soleil n'éclairera qu'un peuple de frères, ses regards ne doivent plus rencontrer sur le sol français d'institutions qui dérogent aux principes éternels que nous avons consacrés ; et cependant quelques-unes qui portent encore l'empreinte du despotisme ou dont l'organisation heurte l'égalité, avaient échappé à la réforme générale ; ce sont les académies.

Que les amis des sciences et des arts ne s'alarment point, leurs efforts ont accéléré la maturité de la raison, et la raison a foudroyé le fanatisme, la féodalité et la royauté, les trois grandes erreurs de l'esprit humain. L'Europe et la postérité n'auront pas à nous reprocher une lâche ingratitude ; quand la main vivifiante du législateur retranche les abus, c'est pour faire fructifier les principes : ainsi le jour qui vit expirer les parlements fut celui de la résurrection de la justice. La France entière est persuadée que le dépérissement des sciences et des arts serait celui de son existence, et leur tombeau celui de sa liberté.

Les plus anciennes sociétés littéraires datent, parmi nous, du siècle dernier.

La succession des années en a vu naître plus de 50. L'Académie française, qui est l'aînée, présente tous les symptômes de la décrépitude ; celle qui, à son exemple, se bornait à la littérature, sont pour la plupart restées en arrière de la masse de ce peuple (...) mais la plupart des autres corps littéraires ont présenté, comme les jurandes, la lutte des plus misérables passions ; ils eurent la prétention d'accaparer la gloire, de s'arroger le privilège exclusif des talents, et de réaliser la sentence :

“Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis”

De là, ces persécutions sourdes contre l'homme qui avait l'audace de les éclipser, et par là le génie fut dispensé de siéger à côté de la médiocrité : on sait que Molière le sage, Dufresny, Pascal, Bourdaloue, Rousseau, Piron, Regnard, Helvétius, Diderot, Mably, etc., ne furent pas de l'Académie française : on sait que cette Académie qui depuis plus d'un siècle et demi d'existence n'a pas encore produit un dictionnaire ni une grammaire philosophiques de notre langue, débuta en harcelant l'auteur du Cid ; et l'Académie de peinture en persécutant le Poussin. Ce n'est point à l'école de celle-ci qui avaient été formée Le Sueur, Mignard, Pujet (sic) et tant d'autres. Lebrun était

déjà un grand homme quand eut la faiblesse de l'imaginer pour en être le chef ; et l'art de la peinture, depuis cet époque, est périliclitant. ¹⁸⁸⁵(...)

Tel fut ce Louis XIV qui, après avoir écrasé la France pour porter au loin la terreur de son nom, faisait chanter, par ses poètes gagistes, le monument des Invalides, où il entassait ses victimes, et qui était moins un asile ouvert à l'humanité qu'un trophée érigé à son orgueil ; tout l'encens du Parnasse fumait sur ses autels. (...)

(...) déchaînés contre les précepteurs du genre humain ; les cachots s'ouvraient pour engloutir le philosophe courageux qui osait plaider la cause de l'humanité, révéler la turpitude des rois et la puissance des peuples. Est-il surprenant que la langue politique soit encore à naître, que l'art social soit encore au berceau ? Les prologues de Quinaut étaient payés par des honneurs et des richesses, le Contrat social le fut par des persécutions.

Le peuple français continuera de chérir les arts par lesquels s'embellit notre existence fugitive ; mais qu'ils cessent donc de préconiser le vice et de se prostituer à l'immoralité. Que la poésie nous retrace ces beaux jours où l'Antiquité demandait au Ciel des sages, et le Ciel propice lui envoyait des poètes. Que le théâtre purifié présente, au lieu de scélérats couronnés, des caractères cuirassés d'une fierté républicaine ; que le pinceau du génie c'est-à-dire de David, flétrisse à jamais la royauté et ses attributs. Nous n'oublierons pas toutefois qu'un épi de blé vaut encore mieux qu'un madrigal, et que si le poète et le peintre sont utiles, l'artisan et le laboureur sont nécessaires. (...)

Ne craignez pas qu'en les supprimant l'émulation s'éteigne parmi nous. Athènes et Rome n'eurent pas de sociétés littéraires légalement instituées ; il n'en est pas dans le pays qui enfanta Shakespeare, Dryden et Milton. Dans le sein du Corps législatif sera la tribune aux harangues ; bientôt nos fêtes nationales appelleront, développeront tous les talents. (...)

La suppression des académies nécessite quelques dispositions simultanées : elles sont consignées dans notre projet de décret. (...)

*Citoyens, détruire est chose facile, et c'est moins en supprimant qu'en créant que le législateur manifeste sa sagesse*¹⁸⁸⁶ ; la vôtre éclatera dans les mesures que vous

¹⁸⁸⁵ MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, op. cit., t. LXX, pp. 519-520.

¹⁸⁸⁶ Idée et formule empruntée à Restif de la Bretonne, un des inspirateurs des politiques culturelles révolutionnaires concernant les spectacles (voir *infra*). Se reporter à RESTIF de la BRETONNE, *La Mimographe ou idées d'une honnête femme pour la réformation du Théâtre national*, chez Changuion, Amsterdam, 1770, pp. 104-105.

*prenez, pour que, du milieu des décombres, le sanctuaire des arts, s'élevant sous les auspices de liberté, présente la réunion organisée de tous les savants et de tous les moyens de science ; votre comité d'instruction publique doit incessamment vous développer ses vues à cet égard*¹⁸⁸⁷ »

Grégoire termine son intervention en présentant un projet de décret en sept articles¹⁸⁸⁸.

La convention adopte les articles un et sept du projet, en sorte que le texte du décret rendu est le suivant :

« Article 1^{er} :

Toutes les académies et sociétés littéraires, patentées ou dotées par la nation, sont supprimées.

Article 2 :

*Les jardins botaniques et autres, les cabinets, muséums, bibliothèques et autres monuments des sciences et des arts, attachés aux académies et aux sociétés supprimées, sont mis sous la surveillance des autorités constituées, jusqu'à ce qu'il en ait été disposé par les décrets sur l'organisation publique.*¹⁸⁸⁹ »

Pendant la période révolutionnaire, l'Académie royale de musique allait-elle connaître le même sort que les autres académies ?

Si en 1790, l'Opéra de Paris, se plaint d'être considéré différemment des autres académies c'est justement cette différence de traitement qui va le « sauver ».

Le 8 août 1793, lors de son intervention devant la Convention, Grégoire expose déjà ce que sont les principales politiques culturelles révolutionnaires. On y voit aussi les principales références aux philosophes, à Rousseau notamment, et à l'Antiquité.

¹⁸⁸⁷MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, op. cit., t. LXX, pp. 520-521.

¹⁸⁸⁸ Immédiatement après la présentation du projet de décret, David interviendra en ces termes :
« Si quelqu'un parmi vous, citoyens, ne se trouvait pas encore assez convaincu de la nécessité absolue de détruire en masse toutes les académies, dernier refuge de tous les aristocrates, que celui-là veuille un moment prêter une oreille attentive ; je m'engage, en peu de mots, à dissiper ses doutes, à décider son jugement en intéressant sa sensibilité. Prouvons d'abord le tort réel que les académies font à l'art même, combien elles sont loin de remplir le but qu'elles se sont proposé ; démasquons l'esprit de corps qui les dirige, la basse jalousie des membres qui les composent, les moyens cruels qu'ils emploient pour étouffer les talents naissants, et les vengeances monacales qu'ils mettent à toute heure en usage, si par malheur le jeune homme qu'ils poursuivent a reçu de la nature un talent qui le met hors d'atteinte de leur tyrannique domination. Je m'attacherai plus particulièrement à l'Académie de peinture et de sculpture : en parlant d'une académie, c'est parler de toutes ; dans toutes c'est toujours le même esprit, dans toutes ce sont les mêmes hommes. » Voir MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, op. cit., t. LXX, p. 523.

¹⁸⁸⁹MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, op. cit., t. LXX, pp. 522-523.

Quelles vont-êre alors les mesures prises par les législateurs révolutionnaires, concernant les spectacles ? et comment vont-elles s'appliquer concrètement ?

B. VERS UNE FORTE POLITISATION DES SPECTACLES PENDANT LA REVOLUTION : DES PHILOSOPHES DES LUMIERES AUX POLITIQUES CULTURELLES DE L'AN II

Les politiques culturelles révolutionnaires font non seulement référence à la pensée des dramaturges et des philosophes des Lumières mais elles sont aussi influencées par l'Antiquité (a).

Une fois définies et adoptées, comment ces politiques concernant les spectacles, seront-elles appliquées concrètement ? (b)

a. Les Fonctions attribuées aux spectacles par les révolutionnaires : l'influence de l'Antiquité et des Lumières

Les idées des révolutionnaires concernant les fonctions des spectacles s'inspirent de la pensée des philosophes des Lumières (2), qui se sont eux-mêmes inspirés des Anciens et de l'Antiquité (1). A partir de là, les patriotes engagés dans la Révolution, pourront présenter devant l'Assemblée des projets visant à réformer en profondeur les spectacles et qui serviront de « travaux préparatoires » aux politiques culturelles de l'an II. (3)

1. L'influence des philosophes des Lumières : de « l'école des bonnes mœurs » à « l'école des citoyens », une fonction d'éducation et de propagande pour les spectacles ?

Les idées nouvelles défendues par les penseurs du siècle des Lumières influenceront considérablement les politiques culturelles révolutionnaires :

« Le théâtre est un instrument d'éducation privilégié par la dimension exemplaire qui lui est inhérente et le sentiment d'identification qu'il provoque chez le spectateur. ¹⁸⁹⁰ »

¹⁸⁹⁰ NETTER, M-L, « La Révolution française et le théâtre. Essai de pédagogie politique », in RFHIP, n°8, 1998, p. 295.

Certains auteurs comme Diderot, d'Alembert ou Restif de la Bretonne, vantent les vertus pédagogiques des spectacles et du théâtre en particulier. Leurs idées seront largement reprises par les politiques culturelles de l'an II.

D'autres dramaturges et penseurs, tels Jean-Jacques Rousseau ou Voltaire, seront non seulement regardés comme des références mais ils seront encore célébrés par les révolutionnaires.

Didedort, d'Alembert et Restif de la Bretonne

Pour ces auteurs, les sujet des pièces doivent être plus proches des préoccupations quotidiennes des spectateurs, tant dans le domaine social que politique, et les épisodes marquants de l'Histoire de France doivent être mis en scène. C'est à ces conditions que le Théâtre deviendra « l'école des bonnes mœurs » pour le plus grand bénéfice du peuple tout entier¹⁸⁹¹.

En 1769, Nougaret¹⁸⁹² indique dans son ouvrage, *De l'Art du Théâtre en général*¹⁸⁹³, que les spectacles doivent avoir une fonction éducative et qu'ils sont par là véritablement utiles :

« N'épargnons donc rien pour lui conserver la grandeur, sublime que lui donna Corneille, l'élégance de Racine, le vrai comique de Molière, & la pureté des mœurs qui l'accompagne depuis long-tems.

‘Leurs Ennemis sont en petit nombre.’

Mais qu'ai-je besoin de prouver l'utilité des Spectacles ? de grands hommes l'ont démontrée beaucoup mieux que moi. Qu'on lise leurs ouvrages, où l'éloquence prête de nouvelles forces à la vérité ; & que l'on avoue après ce que l'on aura senti. (...)

¹⁸⁹¹ NETTER, M-L, « La Révolution française et le théâtre. Essai de pédagogie politique », in RFHIP, n°8, 1998, p. 294.

¹⁸⁹² Nougaret, Pierre Jean Baptiste, 1742-1823. Né à la Rochelle, littérateur, protégé de Voltaire, auteur de livres d'histoire anecdotique et d'écrits licencieux.

¹⁸⁹³ NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *De l'art du théâtre en général où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon, et la comédie mêlée d'ariettes. Avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur ses différens genres reçus au Théâtre*, Cailleau, Paris, 2 volumes (382 p. – 370 p.), 1769

Les Ennemis du Spectacle, qui s'en éloignent par état, ou par préjugé, reviendraient bientôt de leur erreur, s'ils en parlaient avec connaissance de cause. Se doutent-ils des sages leçons qu'il donne aux hommes ? Savent-ils que la plupart des Pièces, telle que le Tartuffe, le Joueur, le Glorieux, etc., etc. ; valent d'excellens traités de morale ? Qu'ils viennent aux représentations des Ouvrages de nos grands Maîtres ; ils verront la licence bannie d'un lieu qu'ils ont méprisé ; ils sentiront la vertu pénétrer insensiblement dans leur cœur ; ils apprendront à s'intéresser au sort des malheureux¹⁸⁹⁴. (...)La Comédie nous fait passer quelques heures dans des plaisirs honnêtes ; elle a l'art de nous faire préférer un amusement agréable & utile, aux désordres inséparables du jeu, & aux malheurs qui suivent le libertinage. Ne sont-ce pas là des avantages réels ? Mais elle en offre encore de plus considérables.¹⁸⁹⁵ »

Pour Nougaret, les spectacles doivent réunir l'agréable à l'utile. Et si un spectacle n'a pas de vertu éducative, il faut le rejeter :

« Les Spectacles sur-tout (sic) renferment le solide & l'agréable. On y trouve autre chose que des plaisirs passagers. Ils nous divertissent & nous instruisent, encouragent les Lettres & les font souvent refleurir. S'il en paraissait un dénué de bonnes qualités, & dont le principal mérite fut d'être frivole, divertissant ou nouveau, il faudrait le rejeter avec mépris, comme un Phénomène inconnu jusqu'à présent.¹⁸⁹⁶ »

Les spectacles peuvent-ils être une « école des bonnes mœurs », peuvent-ils être bénéfiques ou au contraire, sont-ils uniquement des instruments de corruption ?

En réalité, le débat sur cette question a été véritablement lancé par *La Lettre à d'Alembert sur les Spectacles* (1758). Dans celle-ci Rousseau répond à d'Alembert qui avait osé écrire, dans son article « Genève » de l'*Encyclopédie*, que les Genevois auraient besoin d'une salle de spectacles, afin qu'on pût dire de Genève qu'elle « réunissait à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes ».

En effet, D'Alembert s'étonne de ce que la ville n'ait pas de Théâtre et démontre les vertus bénéfiques que pourrait avoir l'art dramatique dans la patrie de Rousseau :

¹⁸⁹⁴ NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *De l'art du théâtre en général où il est parlé des spectacles de l'Europe*, op. cit, t. I, pp. 10-12.

¹⁸⁹⁵ *Ibid*, p. 13.

¹⁸⁹⁶ *Ibid*, p. 109.

« On ne souffre point à Genève de Comédie ; ce n'est pas qu'on y désapprouve les spectacles en eux-mêmes ; mais on craint, dit-on, le goût de parure, de dissipation & de libertinage que les troupes de Comédiens répandent parmi la jeunesse. Cependant ne seroit-il pas possible de remédier à cet inconvénient, par des lois sévères & bien exécutées sur la conduite des Comédiens ? Par ce moyen Genève auroit des spectacles & des mœurs, & jouiroit de l'avantage des uns & des autres : les représentations théâtrales formeroient le goût des Citoyens, & leur donneroient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu'il est très difficile d'acquérir sans ce secours. La Littérature en profiteroit, sans que le libertinage fit des progrès, & Genève réuniroit à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes.¹⁸⁹⁷ (...) »

Le séjour de cette Ville, que bien des François regardent comme triste par la privation des spectacles, deviendroit alors le séjour des plaisirs honnêtes, comme il est celui de la Philosophie & de la liberté ; & les Étrangers ne seroient plus surpris de voir que dans une Ville où les spectacles décens & réguliers sont défendus, on permette des farces grossières & sans esprit, aussi contraires au bon goût qu'aux bonnes mœurs. Ce n'est pas tout : peu à peu l'exemple des Comédiens de Genève, la régularité de leur conduite, & la considération dont elle les feroit réjouir, serviroient de modèle aux Comédiens des autres Nations, & de leçon à ceux qui les ont traités jusqu'ici avec tant de rigueur, & même d'inconséquence. On ne les verroit pas d'un côté pensionné par le Gouvernement, & de l'autre un objet d'anathème ; nos Prêtres perdroient l'habitude de les excommunier, & nos Bourgeois de les regarder avec mépris¹⁸⁹⁸ ; & une petite République auroit la gloire d'avoir réformé l'Europe sur ce point, plus important peut-être qu'on ne pense.¹⁸⁹⁹ »

Rousseau au contraire, ne voit dans les spectacles que vices et corruption des mœurs. Pour le philosophe Genevois, le théâtre est nuisible puisqu'il cherche à plaire aux auditeurs et non à les corriger : la tragédie, surtout celle de Racine, flatte nos passions ; la comédie tourne en ridicule les vertus comme les vices (*Misanthrope* de Molière). Puis il s'en prend aux acteurs dont les mœurs sont mauvaises. Aussi les spectacles sont-

¹⁸⁹⁷ Lettre de M. d'Alembert à M. J-J Rousseau, sur l'Article Genève, tiré du septième Volume de l'Encyclopédie, Chez Zacharie Chatelain & fils, Amsterdam, 1759, pp. 21-22.

¹⁸⁹⁸ Comme c'est le cas en France sous l'Ancien régime. Les artistes de l'Opéra quant à eux, bénéficiaient de la protection royale et n'étaient donc pas excommuniés. Sur cette question voir le chapitre 1 de la 2^{ème} Partie.

¹⁸⁹⁹ Lettre de M. d'Alembert à M. J-J Rousseau, sur l'Article Genève, tiré du septième Volume de l'Encyclopédie, Chez Zacharie Chatelain & fils, Amsterdam, 1759, pp. 24-25.

ils dangereux pour les habitants des petites villes comme Genève, auxquelles il faut des divertissements innocents, simples, honnêtes comme les fêtes républicaines. Pourtant Rousseau n'a-t-il pas lui-même écrit des pièces de théâtres (*Narcisse*, comédie en un acte et en prose de 1734 ; *L'Engagement téméraire*, comédie en vers en 3 actes de 1747) ? n'a-t-il pas composé un opéra, *Le Devin du village* en 1752 ? Justement dans cette dernière œuvre il dénonce la corruption des mœurs : cet ouvrage lyrique (souvent mal jugé), est une véritable mise en musique de son *Discours sur les sciences et les arts* (1750). N'est ce pas la preuve que les spectacles peuvent avoir une influence bénéfique sur les mœurs et qu'ils peuvent être un outil d'éducation ?

Même Restif de la Bretonne, disciple de Rousseau, n'est pas d'accord avec la prise de position du philosophe Genevois. En 1770, Dans *La mimographe ou Idées d'une honnête femme pour la réformation du Théâtre National*¹⁹⁰⁰, Restif combat les préjugés rousseauistes et se montre un réformateur hardi. Il propose notamment des « moyens de remédier à tous les abus, et d'augmenter les avantages du théâtre » :
 « Loin de se déchaîner contre les Spectacles, & de les condamner comme absolument contraires aux mœurs, le Sage de Genève aurait dû, ce me semble, travailler plutôt à les innocenter ; en prenant la route que je vais tracer, tous les inconvénients qu'il trouve à établir un Théâtre dans son ingrate & chère Patrie, auraient entièrement disparu. Il y a peu de mérite à détruire ; il ne faut pour cela, ni travail, ni vigueur d'imagination : édifices plutôt ; l'être fut toujours préférable au néant. (...)»
 Dans le système comédiesmique¹⁹⁰¹ que je propose, les dépenses exorbitantes & l'appareil majestueux avec lequel les Grecs et les Romains donnaient leurs Spectacles, ne seront pas nécessaires. Gardons nos petites salles ténébreuses, elles suffiront pour la plupart des sujets de nos Comédies : si quelquefois dans Tragédies s'y trouvent à l'étroit, tant pis pour elles ; ce genre de Drame ne forme pas encore, chez les modernes, la partie la plus importante d'un Spectacle fait pour les mœurs. Et dans le cas où nos Tragédies deviendraient plus utiles, en célébrant les Héros de la Nation, en retraçant leurs glorieuses actions, en nous faisant entendre de leur bouche, les belles maximes

¹⁹⁰⁰ Cet ouvrage est souvent cité mais il a longtemps été difficile d'accès par manque d'une édition moderne intégrale. La première réimpression complète date de 1980 (éditions Slatkine) avec une présentation de Martine de Rougemont. Nous avons eu le privilège de travailler sur une édition originale de 1770.

¹⁹⁰¹ Expression de l'auteur.

qu'ils ont pratiquées & qui les ont illustrés à jamais, on pourrait leur élever un Théâtre, convenable ¹⁹⁰² »

Restif propose alors un « Nouveau plan de réforme » dans lequel il traite de toutes les questions : transformations nécessaires de la scène, jeux des acteurs (gestes, démarche etc.), direction des Théâtres, jours de représentation, part des auteurs, etc.

Pour Restif, « *l'imitation des mœurs est le but de l'Action théâtrale ; dès qu'une Pièce représente exactement ce qui se passe & de la manière qu'il se passe, elle atteint ce naturel qui captive, & qui persuade : la vérité du Tableau séduit les yeux, plaît à l'esprit, intéresse le cœur ; chaque Spectateur, se dit, Je suis homme, tout ce que je vois ici a trait à L'Humanité, & ne peut être étranger ou indifférent pour moi. L'art de l'Auteur dramatique ne se borne cependant pas, comme celui du Comédien, à faire un beau tableau, à l'animer, à le bien colorier, à le rendre agréable, frappant, achevé. Il faut que cet Art sublime attendrisse le cœur sans l'amollir, peigne la vertu contraire aux penchans du Spectateur, & la lui fasse aimer ; représente les vices favoris, & les fasse haïr, tout séduisans qu'ils sont, même avant de montrer le châtiment qui les suit ; qu'il place sur la Scène non-seulement l'homme du monde, mais l'homme ami de la société, c'est-à-dire l'homme de bien.* ¹⁹⁰³ »

En fait Restif ne fait que reprendre les idées Diderot qui veut émouvoir et édifier le spectateur d'une façon directe et efficace grâce à une imitation fidèle de la réalité courante et des mœurs contemporaines. C'est ce que fait Diderot à travers deux drames : *Le Fils Naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758).

Les révolutionnaires vont reprendre ces théories à leur compte en encourageant la représentation de pièces qui traitent de sujets d'actualité, et qui font monter sur scène des « sans-culottes » des « bons pères de famille » des « citoyens et citoyennes » etc.

¹⁹⁰² RESTIF de la BRETONNE, *La Mimographe ou idées d'une honnête femme pour la réformation du Théâtre national*, chez Changuion, Amsterdam, 1770, pp. 104-105.

¹⁹⁰³ *Ibid.*, p. 123.

A côté des pièces qui présentent des modèles de moralité (l'exemple extrême est sans doute *Philippe ou les Dangers de l'ivresse*¹⁹⁰⁴ de Pujoux en 1794) se trouvent celles qui tracent un noir tableau des vices de l'Ancien Régime (comme *La Jeunesse du duc de Richelieu ou le Lovelace français*¹⁹⁰⁵ de Monvel père et Alexandre Duval en 1796). Par ailleurs, les menaces de guerre, les guerres aux frontières, ne sont pas absentes des comédies. Ainsi, *la Vraie bravoure*, de Picard et Duval (1793), est-elle un réquisitoire contre le duel, résidu d'une société débauchée et sans patriotisme, qui prive la nation de ses défenseurs, autant qu'un plaidoyer pour le patriotisme républicain : « Il ne doit exister d'autre honneur chez des Français que celui de servir la patrie », conclut le commandant du corps d'armée dont sont issus les héros de la comédie¹⁹⁰⁶.

A Marseille, d'ailleurs, on joue des pièces propres à exalter les sentiments patriotiques. Celles-ci mettent en scène des personnages de la réalité quotidienne et renvoient aux événements du moment comme : *Mutius ou l'Amour de la Patrie*, *La Prise de Toulon*, *Les Sans-Culottes à Nice*, *Le Départ des Volontaires*, *La Famille Républicaine*, *Le Paysan Magistrat*, *L'Ami du Peuple au 10 Août*, *L'Ami des Lois*, *Le Véritable Ami des Lois ou le républicain à l'épreuve*, etc.

Mais le public qui va au spectacle pour oublier son quotidien, pour s'extraire, l'espace de quelques heures, de l'agitation qui l'entoure, ne va-t-il pas se lasser de ces pièces qui lui rappellent sans cesse ce qu'il vit chaque jour ?

À Marseille, le répertoire d'Ancien Régime remontera sur scène dès 1796.

D'une manière générale, les années 1798 et 1799 seront loin d'être brillantes pour les spectacles. En effet, l'on ne peut que constater le déclin de l'intérêt du public pour les sujets politiques. Les tragédies et drames en vogue le sont pour leur pathétique. La comédie, classique ou moderne, domine largement le répertoire¹⁹⁰⁷.

¹⁹⁰⁴ L'intrigue va jusqu'à pousser un père, dans une crise d'éthylisme, à jeter son enfant dans un puits. Mais tout finira bien dans le « meilleur des mondes » possibles par la réforme de l'ivrogne. Cette pièce sera un échec.

¹⁹⁰⁵ Le duc de Richelieu y est présenté en prototype du débauché cynique et cruel, faisant le malheur des jeunes femmes qu'il a séduites, en l'occurrence Mme Michelin. La morale de l'histoire est que la postérité vengera l'impunité de sa vie et que le jugement de l'histoire le condamnera à la réprobation unanime.

¹⁹⁰⁶ DANIELS Barry, RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Patriotes en scène: Le Théâtre de la République (1790-1799) : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Artlys Versailles; Musée de la Révolution française Vizille, 2007, p. 66.

¹⁹⁰⁷ *Ibid*, p. 74.

Quelles vont-êre alors les théories retenues par les révolutionnaires ?

Ils croient en la possibilité d'utiliser les spectacles à des fins éducatives et morales : c'est même la mission qui est confiée à la Commission d'Instruction Publique.

Ainsi, dans la circulaire du 5 Messidor an II, la Commission déclare :

« Jusqu'à présent, les théâtres abandonnés aux spéculations des auteurs, dirigées par les petits intérêts des hommes ou des partis, n'ont marché que foiblement vers le but d'utilité politique que leur marque un meilleur ordre de choses. (...)

La carrière dramatique est restée couverte de ténèbres perfides, nous en connaissons les causes ; des préjugés d'auteurs, caressés d'un certain public, accoutumés à un certain genre de succès ; des sentimens plus bas encore, expliquent assez à l'observateur ce sommeil momentané des Muses.

Bientôt nous irons chercher le mal jusques dans sa racine, nous en poursuivrons le principe, nous en préviendrons les funestes effets ; pour ce moment, il suffit de préparer la régénération morale qui va s'opérer¹⁹⁰⁸ »

Si les législateurs révolutionnaires vont faire une application directe des théories des dramaturges et philosophes des Lumières pour faire des Théâtres des « écoles des bonnes mœurs » et des « écoles de citoyens », ils retiendront aussi les théories rousseauistes à propos de la fête, qui selon le philosophe Genevois, est plus propre à rassembler les peuples que les spectacles, qui eux tendent à les diviser.

Ainsi, au lieu de faire un choix, les révolutionnaires décident de faire une synthèse des idées proposées par les penseurs des Lumières : pour eux, loin de se contredire, ces théories sont complémentaires. Ainsi les politiques culturelles révolutionnaires veilleront non seulement à réformer les spectacles en profondeur mais il leur sera adjoint un complément : les fêtes.

Certains penseurs, comme Voltaire et Rousseau vont être mis à l'honneur et utilisés comme de véritables références : mais s'agit-il véritablement d'appliquer leurs théories ou simplement d'utiliser les noms de ces philosophes « visionnaires » et profondément aimés du peuple afin de cautionner des réformes qui ont besoin d'être entreprises ?

¹⁹⁰⁸ COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, « Spectacles », extrait des registres et arrêtés du comité de salut public, (S.n), (S.l), 1794, pp. 3-4

Voltaire et Rousseau au Panthéon : les législateurs révolutionnaires et le « sacre » des hommes de Lettre

L'influence de Rousseau sur la pensée des législateurs révolutionnaires est certaine mais de là à ce que ses théories soient parfaitement comprises et appliquées, c'est une autre affaire...

Comme l'explique Bernard Manin¹⁹⁰⁹, nombreux sont ceux qui ont vu dans la Révolution l'influence prédominante de Jean-Jacques Rousseau, de Burke à Taine, en passant par Quinet et Louis Blanc. L'auteur du *Discours sur l'inégalité* et du *Contrat social* aurait été la source de cette idée qu'un ordre politique et social juste ne doit pas seulement protéger les individus et la société contre l'arbitraire du pouvoir, mais qu'il doit aussi inclure l'action positive d'un « pouvoir tutélaire » en faveur des plus démunis. D'autres, ont cru trouver dans le *Contrat social* l'origine intellectuelle de l'aspect autoritaire et dictatorial de la politique jacobine de juin 1793 à juillet 1794. Selon Benjamin Constant, les leaders jacobins avaient puisé chez Rousseau et Mably l'idée que les citoyens doivent être « complètement assujettis pour que la nation soit souveraine ».

La Révolution marque assurément la rencontre entre une grande pensée et un mouvement historique. N'en faudrait-il qu'une preuve, on la trouverait dans les éloges que les Assemblées de la Révolution n'ont cessé de décerner à Rousseau, avant même le transfert de ses cendres au Panthéon.

Ainsi, le 22 juin 1790, Chariot, citoyen de Paris, fait hommage à l'Assemblée d'un buste de Jean-Jacques Rousseau et d'un exemplaire du *Contrat social*¹⁹¹⁰.

Dès le mois d'octobre 1790, son buste est placé avec un exemplaire du *Contrat social* dans la salle de l'Assemblée.

En décembre 1790, une motion d'Eymar tend à ce qu'une statue soit érigée à la mémoire du philosophe Genevois et à ce qu'une pension de 1200 fr. soit versée à sa veuve¹⁹¹¹. Cette proposition est adoptée.

Le 14 avril 1791, le libraire Poinçot, fait hommage à l'Assemblée d'une collection des œuvres de Jean-Jacques Rousseau¹⁹¹².

¹⁹⁰⁹ MANIN, Bernard, « Rousseau », in *Dictionnaire critique de la Révolution française*, sous la direction de Furet et Ozouf, Flammarion, Paris, 2007, pp. 457-481.

¹⁹¹⁰ MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, t.XVI, p. 404.

¹⁹¹¹ *Ibid*, t.XXI, pp. 619 et s.

¹⁹¹² MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, t.XXV, p. 94.

Le 9 août 1791, la Société des amis de la liberté séants à la Croix-Rouge demande à ce que les cendres de Jean-Jacques Rousseau soient transportées au Panthéon avec la même solennité que celles de Voltaire¹⁹¹³. En réalité, le transfert au Panthéon se heurte à l'opposition du marquis de Girardin, ami et protecteur de Rousseau, et sur les terres duquel le philosophe avait été enterré. Cela explique à la fois le retard dans l'exécution de la mesure et le fait que l'Assemblée la vote à plusieurs reprises. La décision définitive concernant le transfert au Panthéon est prise par la Convention le 25 germinal an II, en pleine Terreur.

Dans son discours du 18 floréal an II sur le culte de l'Être suprême, Robespierre fait l'éloge de Rousseau et invoque son autorité. Toutefois, c'est après Thermidor et à la suite d'un rapport de Lakanal que la Convention réalise enfin le transfert au Panthéon le 11 octobre 1794.

En 1795, lors du débat sur la constitution, Boissy d'Anglas se réfère encore élogieusement à l'« immortel auteur du *Contrat social* »¹⁹¹⁴.

Il est donc clair que, jusqu'aux environs de 1795, les dirigeants révolutionnaires se reconnaissent en Rousseau. Cependant, cette reconnaissance ne suffit pas à établir que le *Contrat social* ait constitué le « livre de la loi » de la Révolution.

Pourtant, l'influence du philosophe Genevois est présente jusque dans les spectacles puisque pendant la période révolutionnaire son *Devin du village* est joué avec un grand succès tant dans la Capitale qu'en Provence¹⁹¹⁵.

À Marseille notamment, l'œuvre est représentée avec succès en décembre 1791¹⁹¹⁶ et le *Journal de Marseille* du 26 thermidor an V (13 août 1797) nous apprend que Madame Clairville a été « très applaudie récemment dans Colette du *Devin du Village* ».

Le culte de Jean-Jacques Rousseau se retrouve dans certains ouvrages qui lui font directement référence : trois pièces célèbrent le philosophe Genevois.

¹⁹¹³ *Ibid*, t. XXIX, p. 304.

¹⁹¹⁴ MANIN, Bernard, « Rousseau », in *Dictionnaire critique de la Révolution française*, op. cit, p. 459.

¹⁹¹⁵ Cette œuvre était déjà jouée à Marseille sous l'Ancien régime. C'est le « verbal de la vente des effets saisis à la Demoiselle Marie Martin » qui nous l'apprend puisque dans l'inventaire se trouve « une fontaine servant pour le Devin du village ». Voir AMM, FF 105, Marseille 11 juillet 1763. Les *Annonces de Mossy*, nous indiquent également que l'œuvre était représentée par l'Académie Royale de Musique de Marseille en 1760 et 1761. Le *Journal de Provence* de Beaugeard atteste que cet opéra est toujours joué en 1782.

¹⁹¹⁶ *Journal de Provence*, 25 décembre 1791, feuille du samedi 24 décembre 1791.

La première est celle d'Andrieux, *l'Enfance de Jean-Jacques Rousseau*, comédie en un acte, musique de Dalayrac, représentée sur le théâtre de l'Opéra-Comique national le 4 prairial an II (23 mai 1794). Dans cette pièce, le Conseil de Genève vient offrir une couronne à Jean-Jacques Rousseau, encore enfant, pour avoir écrit sous le nom de « Caton le Censeur » des lettres sublimes sur la chose publique.

On chante :

*Aimable enfant, qu'un tel présage
T'annonce ici de grands destins !
Qu'écrit par toi plus d'un ouvrage
Soit un bienfait pour les humains !
De tes amis, de tes voisins,
Avec plaisir reçois l'hommage
Et que ton nom soit d'âge en âge
Chéri des vrais Républicains !¹⁹¹⁷»*

La seconde œuvre qui rend hommage au philosophe est de Bouilly et s'intitule *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*. C'est un trait historique en un acte et en prose, représenté le 31 décembre 1790 par les Comédiens italiens ordinaires du roi.

Le pieux Jean-Jacques Rousseau dit en mourant :

« Que les Français suivent mes principes, qu'ils secondent mes travaux et bientôt ils briseront toutes les chaînes qui les avilissent et bientôt ils deviendront le premier peuple du monde !... Voyez-vous cette lumière immense ?... Voilà Dieu ! Oui, Dieu lui-même qui m'ouvre son sein et qui m'invite à aller goûter cette paix éternelle et inaltérable que j'avais tant désirée. »

Il se laisse aller dans les bras de ceux qui l'entourent et la toile tombe¹⁹¹⁸.

La troisième pièce s'appelle *la Fête de J-J Rousseau*, intermède en prose mêlée de chants qui fut joué sur le théâtre des Amis de la Patrie, rue Louvois, en 1794.

C'est un village qui célèbre la fête de Rousseau le jour de la translation de ses cendres au Panthéon.

Le maire harangue du paysan :

¹⁹¹⁷ WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Charavay frères, Paris, 1880, p. 472.

¹⁹¹⁸ WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, op. cit, p. 473.

« les Français doivent leur liberté à l'immortel Rousseau et je suis fier d'être destiné à lui peindre la reconnaissance d'un peuple brave et sensible, en jetant quelques fleurs sur sa tombe ! »

La fête commence et deux jeunes villageoises déposent *la Nouvelle Héloïse* sur le piédestal de la statue de Rousseau.

Elles chantent :

*« De la sensible Julie
Quand il nous traça l'ardeur,
Il combattit la furie
D'un préjugé destructeur...
Saint-Preux, tes vives alarmes
Peignent ton cœur sans détour...
Peut-on résister aux charmes
Du doux baiser de l'Amour ? »*

Et la veuve de Rousseau, émue par tant d'honneurs rendus au grand homme, chante à son tour :

*« Vous qu'enchaîne un tendre lien,
Soyez jalouses de mes larmes ;
Qu'un jour un sort semblable au mien
Vous en fasse goûter les charmes,
Vous pouvez en croire mon cœur,
Mon destin doit vous faire envie ;
Désirez, pour votre bonheur,
Epoux qui serve la Patrie !...¹⁹¹⁹ »*

Ces pièces ont, sans nul doute, contribué à diffuser les œuvres de Rousseau auprès de la masse populaire ou du moins les idées générales qu'elles contenaient. Les historiens se posent toujours la question de savoir si les écrits du philosophe Genevois étaient connus du grand public. Selon certains, les études les plus récentes sur la diffusion du *Contrat social* montrent que sans être ignoré, l'ouvrage avait eu bien moins de succès que *l'Émile* et, surtout, *la Nouvelle Héloïse*, un des plus grands succès de librairie du siècle¹⁹²⁰.

¹⁹¹⁹ *Ibid.*, pp. 473-474.

¹⁹²⁰ MANIN, Bernard, « Rousseau », in *Dictionnaire critique de la Révolution française*, op. cit., p. 460.

D'autres, au contraire, affirment que les œuvres de Rousseau étaient régulièrement lues le soir dans les sociétés sectionnaires et les assemblées générales et que durant la journée, sur les places publiques ou sur les chantiers, les travailleurs ou les passants se groupaient autour de lectures publiques. Marat passe pour avoir lu le *Contrat social* au peuple de Paris dès 1788 ; et, au printemps 1789, Camille Desmoulins au Palais-Royal¹⁹²¹.

Mais personne ne semble avoir pris en compte le rôle joué par les spectacles dans la diffusion des idées rousseauistes : les pièces qui rendent hommage au philosophe Genevois et à sa pensée ne sont-elles pas de véritables œuvres de vulgarisation ?

Pour Bernard Manin « *l'ascendant de Rousseau sur la mentalité révolutionnaire s'exerce avant tout par l'intermédiaire d'un certain nombre d'idées et de principes très généraux : la régénération, l'autonomie et l'unité du peuple, l'égalité, la bonté du peuple et l'idéal de vertu. (...) Leur relative indétermination contribue de façon décisive à leur attrait. Surtout, Rousseau les a incarnés dans des images qui les rendent proches et sensibles. On peut sans doute dire que les révolutionnaires ont trouvé chez Rousseau l'inspiration de certaines politiques, mais non des techniques politiques et constitutionnelles.*¹⁹²² »

Voltaire et Rousseau vont donc se retrouver tous deux au Panthéon : « *pour qui garde en mémoire la guerre des deux philosophes, la conjonction de coordination à elle seule est un événement.*¹⁹²³ »

En effet, de leur vivant, tout opposait Rousseau et Voltaire. Mais dans la conscience populaire cependant ils restent comme les deux inspireurs des idées qui provoquèrent la Révolution. D'ailleurs, l'hymne à Jean-Jacques Rousseau, composé à l'occasion du transfert de ses cendres au Panthéon, le 11 octobre 1794, réunit les deux philosophes dans le même tombeau immortel.

¹⁹²¹ HOWLETT, M-V, *Jean-Jacques Rousseau l'homme qui croyait en l'homme*, Gallimard, 1989, p. 157.

¹⁹²² MANIN, Bernard, « Rousseau », in *Dictionnaire critique de la Révolution française*, op. cit, p. 479.

¹⁹²³ Voir OZOUF, Mona, « Voltaire », in *Dictionnaire critique de la Révolution française*, op. cit, p. 523.

HYMNE A JEAN-JACQUES ROUSSEAU

« (...)Sors de ton urne funéraire,
Sors, sublime législateur,
Vois ce peuple libérateur
Qui t'implore comme son père,
Contemple ce nouveau Sénat
Qui, fondé par ton éloquence,
Porte les destins de la France
Avec ton immortel contrat.¹⁹²⁴ »

Et quelle a été l'influence de Voltaire ? Pour Mona Ozouf¹⁹²⁵, on peut faire de la représentation d'*Irène*, le 30 mars 1778, la date inaugurale de la Révolution française : ce jour-là, on couronne le buste de Voltaire sur la scène. Ce ne sont donc plus les rois que l'on sacre mais les hommes de lettres : une nouvelle ère débute.

La panthéonisation de Voltaire, le 11 juillet 1791¹⁹²⁶, est l'une des périodes les plus troublées de la Révolution, quelques jours après le retour du roi de Varennes, est un second couronnement. Il est vrai qu'en 1791, on peut dresser, dans l'œuvre déjà accomplie de la Constituante, la liste imposante des mesures qu'on croirait sorties des œuvres de Voltaire : liberté de la presse, unité de la législation, réforme de la procédure criminelle, salariat des prêtres¹⁹²⁷.

Mona Ozouf constate cependant que rares sont, dans les débats de l'Assemblée, les mises en forme précises de la dette de la Révolution à l'égard de Voltaire, et rares, même, les simples références à l'œuvre ou à l'homme. Pas un mot sur Voltaire dans la discussion sur les biens du clergé, si voltairienne de ton. Si ce n'est une lointaine allusion de Garat, et encore pour nier que la question tienne à « philosophie nouvelle ». Pas un mot non plus dans le rapport de Bergasse sur le pouvoir judiciaire, pourtant plein de ces mesures (publicité de l'instruction, responsabilité des juges) si chères à l'esprit voltairien. L'image que la Révolution se fait de Voltaire n'est pas celle d'un homme qui aurait dressé par avance le catalogue des réformes à accomplir. C'est, de manière beaucoup plus massive et éclatante, l'image de l'infatigable combattant de la justice¹⁹²⁸.

¹⁹²⁴ Cité par HOWLETT, M-V, *Jean-Jacques Rousseau l'homme qui croyait en l'homme*, op. cit, p. 160.

¹⁹²⁵ OZOUF, Mona, « Voltaire », in *Dictionnaire critique de la Révolution française*, op. cit, p. 525.

¹⁹²⁶ MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, t. XXVIII, pp. 72 à 121.

¹⁹²⁷ *Ibid.*, p. 528.

¹⁹²⁸ OZOUF, Mona, « Voltaire », in *Dictionnaire critique de la Révolution française*, op. cit, p. 529.

C'est certainement dans les spectacles que l'influence de Voltaire sera la plus évidente pendant la période révolutionnaire : des pièces vont célébrer les combats menés par le philosophe contre l'arbitraire, contre l'injustice, contre le système judiciaire d'Ancien Régime. En témoigne l'ouvrage de Jean-Baptiste Pujoulx : *la veuve Calas à Paris, où le triomphe de Voltaire*, pièce en un acte et en prose.

Pujoulx indique lui-même, en préface à sa pièce, quel est le but poursuivi par de telles œuvres :

« L'arrêt de mort de Jean Calas, fut le triomphe de l'ignorance et du fanatisme ; l'arrêt qui le ressuscita moralement, fut celui de la justice et de la philosophie.

Plusieurs auteurs ont pensé que le procès de Calas, présenté avec énergie, offrirait une grande leçon aux interprètes des loix, et j'ai cru que le tableau de la réhabilitation pourroit exciter dans les cœurs sensibles, le désir de défendre les opprimés.

Je suis parti, dans la composition de cet Ouvrage et de quelques autres, d'un principe qui n'est pas celui de bien du monde ; le voici :

C'est que le tableau de la vertu récompensée, est aussi puissant sur les cœurs, que celui du vice puni, parce que le théâtre n'exerce un véritable empire, que sur les âmes qui ne sont pas totalement corrompues.

L'effet des trois Pièces que l'assassinat juridique de Jean Calas a fait naître, et peut-être plus que terrible, et j'avoue que je conçus ce petit Drame, dans l'espoir de répandre un peu de baume sur les plaies profondes et douloureuses que laissoit ce spectacle trop vrai, pour n'être pas déchirant.

À cette intention, se joignit le désir de présenter sous un nouvel aspect, un homme que ses traits de bienfaisance auroient rendu célèbre, si son génie universel ne l'avoit rendu immortel. D'ailleurs, je venois de mettre au théâtre, le tableau des derniers momens du Législateur profond, qui le premier mérita une apothéose ; Voltaire avoit obtenu la seconde place dans le Panthéon François, et je trouvai digne d'un Auteur dramatique, qui sent toute l'influence des représentations théâtrales sur les mœurs du peuple, de rendre ainsi successivement un hommage public aux deux hommes à qui la patrie reconnoissante, a décerné le titre de GRANDS et les honneurs du triomphe.¹⁹²⁹»

¹⁹²⁹ PUJOUX, Jean-Baptiste, *La veuve calas à Paris ou le triomphe de Voltaire*, chez Brunet, 1791.

En cela Pujoux continue l'œuvre de Voltaire dont le désir était d'imiter, dans son théâtre, les Grecs et les Anglais qui avaient su mettre sur scène l'Histoire et les grands événements. Lui aussi souhaitait que sur la scène française puissent être représentés dans toute leur vérité, les drames auxquels la folie des hommes conduit lorsqu'ils abusent de leur pouvoir. Ainsi, dans son *Discours de la Tragédie*, qui précède sa pièce *Brutus*, Voltaire écrit en faveur d'un nouveau genre de théâtre :

« *Nous autres François aussi scrupuleux (...) nous nous arrêtons trop de peur de nous emporter, & quelquefois nous n'arrivons pas au tragique, dans la crainte d'en passer les bornes.*

Je suis bien loin de proposer que la Scène devienne un lieu de carnage, comme elle est dans Shakespeare (...) mais j'ose croire qu'il y a des situations qui ne paroissent encore que dégoûtantes & horribles aux François, & qui bien ménagées, représentées avec art, & surtout adoucies par le charme des beaux vers, pourroient nous faire une sorte de plaisir, dont nous ne nous doutons pas.

‘*Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui par l'Art imité ne puisse plaire aux yeux.*’

Du moins que l'on me dise pourquoi il est permis à nos Héros & à nos Héroïnes de Théâtre de se tuer, & qui leur est défendu de tuer personne ? La Scène est-elle moins ensanglantée par la mort d'Atalide qui se poignarde pour son Amant, qu'elle ne le seroit par le meurtre de César ? Et si le spectacle du fils de Caton qui paroît mort aux yeux de son père, est l'occasion d'un discours admirable de ce vieux Romain, si ce morceau a été applaudi en Angleterre & en Italie par ceux qui sont les plus grands partisans de la bienséance Française, si les femmes les plus délicates n'en ont point été choquées, pourquoi les François ne s'y accoutumeroient-ils pas ? La nature n'est-elle pas la même dans tous les hommes ?¹⁹³⁰ »

Ce *Discours sur la Tragédie* écrit par Voltaire, est immédiatement suivi de sa pièce *Brutus* dans laquelle il fait le portrait du consul du même nom qui n'hésitera à sacrifier ses fils à la patrie.

¹⁹³⁰ *Le Brutus de Monsieur de Voltaire avec un Discours sur la tragédie*, Chez Josse, Paris, 1731, pp. XII-XIII.

Le philosophe-dramaturge ouvre ici une nouvelle voie qui va être reprise par les révolutionnaires : celle du culte des Héros

Les législateurs révolutionnaires vont donc reprendre les idées de Voltaire et Rousseau mais en les adaptant librement en fonction des circonstances. Il s'agit donc bien d'une influence et non pas de l'application exacte des théories du *Contrat social* ou des idées de celui qui a lutté contre l'arbitraire.

2. L'influence de l'Antiquité et de la pensée des Anciens : une fonction de « culte des Héros »

Henri Morel décrit, dans son article « Le poids de l'Antiquité sur la Révolution française ¹⁹³¹ », l'étrange spectacle que pouvait offrir la Convention nationale :
« Un de nos contemporains qui emprunterait par hypothèse la machine à explorer le temps de H-G Wells et s'arrêterait, à l'hiver ou au printemps de 1794 – l'an II de la République Française – à Paris aux Tuileries, dans l'enceinte de la Convention nationale, aurait – n'étant pas prévenu – quelques raisons de se demander s'il n'assisterait pas, avant l'heure, à quelque spectacle surréaliste. »

Il est vrai que le décor a de quoi surprendre : une corniche sur le pourtour de l'amphithéâtre s'orne des statues en pied, d'un côté, de Solon, Lycurgue, Platon et Démosthène, les Grecs ; de l'autre, de Camille, Publicola, Brutus et Cincinnatus, illustres Romains de la République. Au-dessus de la tête de chacun de ces grands hommes, la reproduction d'une couronne de lauriers ; le bureau du président de l'assemblée et la tribune des orateurs sont peints en vert antique. De l'ensemble se dégage, au témoignage d'un contemporain d'alors une pure et noble simplicité « dans le style du bel antique. ¹⁹³² »

Quant à ce qui se dit à la tribune, on pourrait, avec quelque chance, entendre un de ces législateurs, Saint-Just ou Billaud-Varenne tout occupés à construire la France nouvelle, discourir gravement sur les mérites éminents de la constitution égalitaire de Sparte, et

¹⁹³¹ Voir CERHIP, *L'influence de l'Antiquité sur la pensée politique européenne XVIème – XXème siècles*, PUAM, 1996.

¹⁹³² Voir cette description dans H-T, PARKER, *The cult of Antiquity and the French Revolutionaries*, Chicago, 1937, p. 147.

s'opposant à Camille Desmoulins pour qui la véritable démocratie est au contraire représenté par Athènes, la cité « ouverte aux talents »¹⁹³³.

En suivant les grandes étapes de la Révolution, on peut discerner, dans ses rapports avec l'Antiquité, une évolution : l'« Antiquité-référence » sous la Constituante et la Législative devient l'« Antiquité- modèle » sous la Convention¹⁹³⁴.

Il est difficile aujourd'hui de comprendre l'ampleur du phénomène « d'antiquophilie ambiante¹⁹³⁵ » que connaît la France surtout dans les années 1793 1794 :

« les contemporains affirment avec fierté qu'ils sont des Romains ou du moins qu'ils leur ressemblent parce qu'ils éprouvent des sentiments qui sont ceux des anciens romains ¹⁹³⁶».

Saint-Just, lui-même, laisse échapper ce cri d'une gigantesque ambition : « Le monde est vide depuis les Romains ! ¹⁹³⁷ »

Le mouvement d'« antiquophilie » se traduit alors dans la vie quotidienne : des prénoms romains sont donnés aux nouveau-nés, Brutus, Scaevola, Scipion. Des lieux sont aussi rebaptisés en fonction de souvenirs glorieux. Ainsi la commune de Saint Maximin dans le Var reçoit le nom de Marathon en commémoration à la fois de la célèbre victoire athénienne et du tribun Marat. On porte des vêtements à l'antique, on coiffe le bonnet phrygien, emblème de l'affranchissement, les peintres prennent leur inspiration à Rome ou à Lacédémone.

Les spectacles ne sont pas épargnés, eux non plus et cela se manifeste à trois niveaux au moins : les costumes et le jeu de l'acteur changent, les Théâtres sont rebaptisés et les sujets des pièces sont d'inspiration antique.

- En ce qui concerne les costumes, la mise en scène et le jeu de l'acteur :

L'époque est à la peinture d'histoire. L'École de David domine le paysage artistique. La révolution du costume est en marche.

Il s'agit désormais « d'observer le costume exact ». En décembre 1791, paraît un ouvrage en deux volumes, intitulé : *Recherche sur les costumes et sur les Théâtres de*

¹⁹³³ H-T, PARKER, *The cult of Antiquity, op. cit.*, p. 76.

¹⁹³⁴ Voir MOREL, Henri, « Le poids de l'Antiquité sur la Révolution française », in *L'influence de l'Antiquité sur la pensée politique européenne XVIème – XXème siècles*, PUAM, 1996.

¹⁹³⁵ Expression d'Henri Morel.

¹⁹³⁶ BOUINEAU, Jacques, *Révolution de droit antique*, 1986, p. 47.

¹⁹³⁷ MARTIN, Henri, *Histoire de France depuis 1789 jusqu'à nos jours*, 1878, p. 187.

toutes les Nations¹⁹³⁸, dont l'auteur est le journaliste Levacher de Charnois, gendre du Comédien-Français Préville. Son propos est ambitieux :

«Le plan de l'auteur est de faire un examen de nos meilleures tragédies restées au théâtre, et d'établir ses recherches sur la manière dont doit être habillé chaque personnage, depuis le rôle principal jusqu'aux moindres accessoires, en observant le temps, les lieux, les circonstances qui accompagnent l'action. ¹⁹³⁹»

Bien sûr l'auteur s'appuie sur les meilleures sources historiques. Il ajoute à son introduction quelques lignes qui indiquent précisément dans quelle direction doivent aller les recherches :

« Si l'observance des costumes est nécessaire aux peintres d'histoire, elle ne l'est pas moins à l'auteur tragique. (...) Le Théâtre est un tableau qui ne peut produire d'illusions que par l'heureux accord de toutes ses parties. Or, cet accord peut-il exister lorsque dans une tragédie dont les premiers vers transportent le spectateur à Rome ou à Corinthe, on voit paraître des Grecs ou des Romains couverts d'une robe de brocard, la tête chargée d'un turban galonné, et des Romaines affublées de toutes les petites prétentions de la coquetterie des boudoirs ? Ce qui pourrait être un spectacle d'hommes instruits devient alors un délassement d'hommes oisifs, ignorants, en un mot, une optique de grands enfants. ¹⁹⁴⁰»

Levacher de Charnois appelle donc à cette transformation nécessaire des costumes : il n'est plus possible d'interpréter des personnages grecs ou romains dans des vêtements d'Ancien Régime.

Ainsi, pour *Amphitryon*, à la suite des *Ménechmes grecs*, de Cailhava, la recherche d'une antiquité réellement grecque, jusqu'à la façon d'agrafer la chlamyde sur l'épaule, démontre une véritable volonté esthétique et va jusqu'aux moindres accessoires, qu'il s'agisse du caducée de Mercure ou de la foudre de Jupiter. Les descriptions renvoient

¹⁹³⁸ LEVACHER de CHARNOIS, *Recherches sur les costumes et sur les Théâtres de toutes les Nations, tant anciennes que modernes ; ouvrage utile aux peintres, statuaires, architectes, décorateurs, comédiens, costumiers, en un mot aux Artistes de tous les genres ; non moins utiles pour l'étude de l'Histoire des temps reculés, des Mœurs des peuples antiques, de leurs usages, de leurs lois, et nécessaire à l'éducation des adolescents ; avec les estampes en couleur et au lavis, dessinées par M. Chéry, et gravé par M. Alix*, 2 volumes, Chez Drouhin, Paris, 1790.

¹⁹³⁹ DANIELS Barry, RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Patriotes en scène: Le Théâtre de la République (1790-1799) : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Artlys Versailles; Musée de la Révolution française Vizille, p. 111.

¹⁹⁴⁰ LEVACHER de CHARNOIS, *Recherches sur les costumes*, op. cit.

aux tableaux « à l'antique » de David, tuniques de mousseline ceinturées de couleur pour les femmes, tuniques jaunes, chlamydes bleues ou cramoisies pour les héros¹⁹⁴¹.

Talma va jouer un grand rôle dans ces changements qui vont venir bouleverser le jeu de l'acteur, la mise en scène et le costume : conseillé par le peintre David, il mène à terme toutes les réformes esquissées au XVIIIe siècle. Il collabore aussi avec Ducis et d'autres pour la mise au point des textes¹⁹⁴².

- **Les noms des Théâtres et des rues changent eux-aussi :**

Marseille, ville grecque, n'échappe pas au phénomène d'« antiquophilie » et fait appel, bien sûr, à ses fondateurs présumés : ainsi les Phocéens vont donner leur nom au « Cours des Phocéens », actuellement cours Belsunce. La ville célèbre aussi le courage légendaire des Spartiates antiques en créant la rue des Spartiates (rue Castillon, détruite en 1943 par les Allemands) et même la rue Leonidas (rue Glandevès actuelle), du nom du roi de Sparte vainqueur des Thermopyles¹⁹⁴³.

Brutus, le « tombeur » de la royauté romaine qui jouit d'une grande réputation sous la Révolution bénéficie d'une rue et d'une place à Marseille. Même un des Théâtres de la ville porte ce nom : il s'agit du Grand-Théâtre de Marseille (l'Opéra). Celui-ci avait auparavant pris le nom de salle Beauvau (en l'honneur du maréchal prince qui l'avait inauguré en 1787), puis avait été rebaptisé Lepeletier suite à l'assassinat par Paris, le 20 janvier 1793, de ce conventionnel qui venait de voter la mort du roi. Ce Théâtre est de nouveau rebaptisé Théâtre Brutus en novembre 1793.

L'autre salle de spectacles de Marseille, le *Théâtre des Variétés*, qui avait ouvert ses portes en 1790 sous la direction de Bonnet-Bonneville, change de nom en 1790-1791 et devient le *Théâtre de la Nation*. Puis, il est rebaptisé *Théâtre Républicain*.¹⁹⁴⁴

Ces nombreux changements de noms traduisent bien le caractère politique que revêtent les spectacles sous la Révolution.

¹⁹⁴¹ DANIELS Barry, RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Patriotes en scène, op. cit.*, pp. 112-113.

¹⁹⁴² CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 811.

¹⁹⁴³ Voir, BOUVIER, Jean-Claude, *Les noms des rues disent la ville*, Christine Bonneton éditeur, Paris, 2007, pp. 101-102.

¹⁹⁴⁴ FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome III, pp. 396 et 408.

Dans son ouvrage en deux volumes concernant les *Recherches sur les costumes*, Levacher de Charnois fait remarquer, à juste titre que les Théâtres sont devenus des écoles publiques :

« Il est facile, de se convaincre que la Révolution, qui vient de s'opérer en France, n'a pas ôté aux Français leur goût ardent pour les Spectacles. Ceci, d'ailleurs, n'est point la matière d'un reproche, surtout au moment où nous vivons ; car le Théâtre pourrait devenir, aujourd'hui plus que jamais, l'École des peuples et la leçon des Rois ; on ne pourra, du moins faut-il l'espérer, y trouver désormais que des leçons de fraternité, d'union, de courage, d'honneur et de patriotisme, ce qui ne doit pas en exclure la gaîté décente. »¹⁹⁴⁵

Et qui mieux que les héros antiques, pourraient offrir des exemples d'honneur, de courage et de patriotisme ?

- **Les sujets des pièces sont également d'inspiration antique :**

Conformément à l'idéal républicain, l'histoire romaine est considérée comme particulièrement éducative : il s'agit alors de la montrer dans toute sa belle intransigeance patriotique. A Paris, le Théâtre de la République, notamment, reprend très tôt le *Brutus* et *La Mort de César* de Voltaire, mais c'est une tragédie nouvelle de Marie-Joseph Chénier qui ouvre le ban, le 9 février 1792, *Caius Gracchus*¹⁹⁴⁶. A Marseille aussi, nous verrons que ces pièces seront représentées.

Cette « antiquophilie » est-elle si étonnante lorsque l'on sait que Rousseau, l'une des principales références des révolutionnaires, déclare que dans son enfance il lisait à son père les grands auteurs comme Plutarque :

« Plutarque surtout, devint ma lecture favorite. Le plaisir que je prenais à le relire sans cesse me guérit un peu des romans, et je préfèrai bientôt Agésilas, Brutus, Aristide, à Orondate, Artamène et Juba. De ces intéressantes lectures, des entretiens qu'elles occasionnaient entre mon père et moi, se forma cet esprit libre et républicain, ce caractère indomptable et fier, impatient de joug et de servitude qui m'a tourmenté tout le temps de ma vie dans les situations les moins propres à lui donner l'essor. Sans cesse

¹⁹⁴⁵ Voir DANIELS Barry, RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Patriotes en scène*, op. cit, p. 111.

¹⁹⁴⁶ *Ibid*, p. 113.

*occupé de Rome et d'Athènes, vivant, pour ainsi dire, avec leurs grands hommes, né moi-même citoyen d'une république, et fils d'un père dont l'amour de la patrie était la plus forte passion, je m'en enflammais à son exemple ; je me croyais grec ou romain ; je devenais le personnage dont je lisais la vie : le récit des traits de constance et d'intrépidité qui m'avaient frappé me rendait les yeux étincelants et la voix forte. Un jour que je racontais à table l'aventure de Scévola, on fut effrayé de me voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour représenter son action.*¹⁹⁴⁷ »

Les révolutionnaires vont reprendre à leur compte ce culte des Héros. D'ailleurs, la Convention veillera à ce que les pièces comme *Brutus* ou encore *Caius Gracchus*, soient représentées régulièrement pour entretenir le patriotisme des citoyens (décret du 2 août 1793).

En outre, de véritables héros nationaux succèdent aux martyrs grecs et romains : le cérémonial autour de la mort des jeunes Bara et Viala en atteste.

En parlant de Bara, Robespierre dit :

*« Barra, enfant héroïque, tu nourrissais ta mère, et tu mourus pour ta patrie ! Barra, tu as déjà reçu le prix de ton héroïsme : la patrie a adopté ta mère ; la patrie, étouffant les factions criminelles, va s'élever triomphante sur les ruines des vices et des trônes. O Barra ! tu n'as pas trouvé de modèles dans l'antiquité, mais tu as trouvé parmi nous des émules de ta vertu !*¹⁹⁴⁸ »

A propos de la mort du deuxième, jeune marseillais, Robespierre déclare :

*« Respectable enfant, que la patrie s'enorgueillisse de t'avoir donné le jour ! Avec quel orgueil la Grèce et Rome auraient honoré ta mémoire, si elles avaient produit un héros tel que toi !*¹⁹⁴⁹ ».

De même, *« quand la mère du jeune Viala apprit la mort de son fils, sa douleur fut aussi profonde qu'elle était juste. Mais lui dit-on, il est mort pour la patrie ; “ ah ! C'est vrai, dit-elle, il est mort pour la patrie ”, et ses larmes se séchèrent*¹⁹⁵⁰ ».

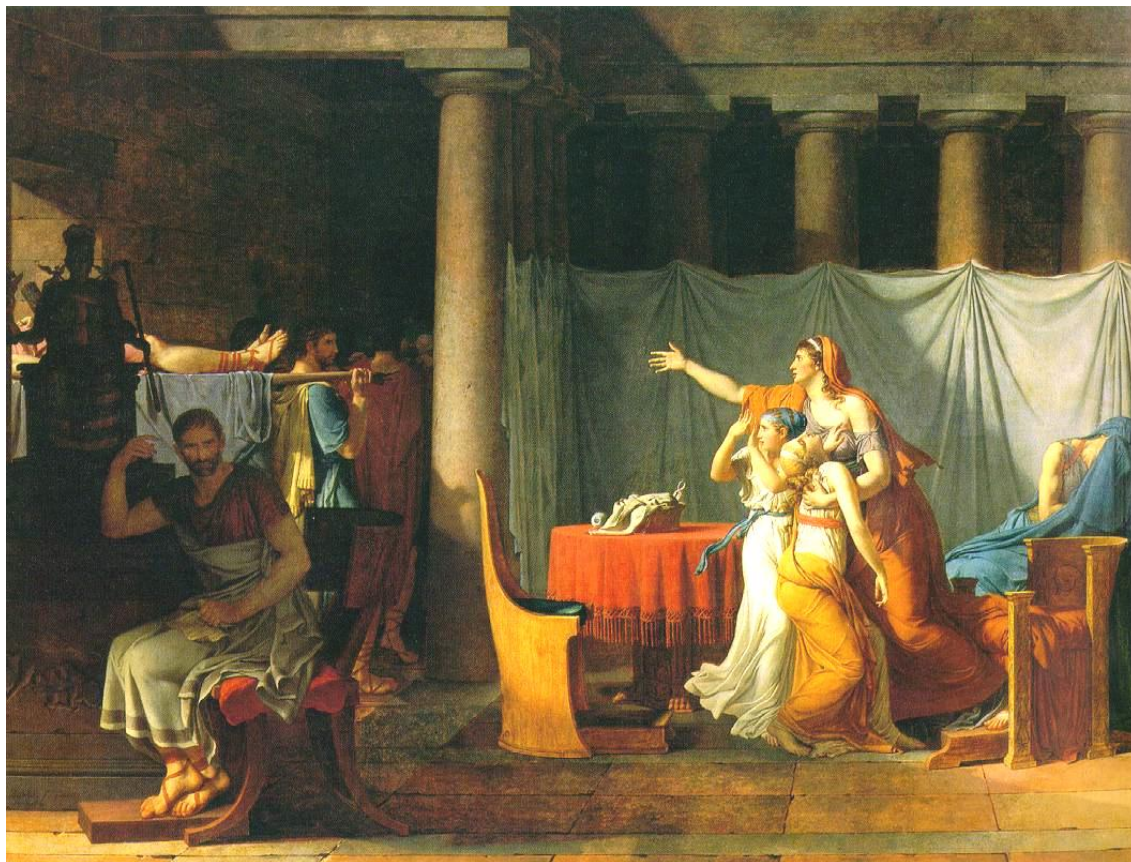
¹⁹⁴⁷ ROUSSEAU, J-J, *Confessions*, t. I, éd. du Seuil, 1967, pp. 122-123.

¹⁹⁴⁸ *Œuvres de Robespierre*, par A. VERMOREL, Paris, 1866, p. 331/

¹⁹⁴⁹ Discours à la Convention du 7 mai 1794, *Œuvres de Robespierre*, par A. VERMOREL, Paris, 1866, p. 332.

¹⁹⁵⁰ *Rapport fait au nom du Comité de Salut public par Maximilien Robespierre*, Paris, 1831, p. 35, n.1.

Comment ne pas songer alors à l'abnégation des mères spartiates dans des circonstances analogues ? ou encore à Brutus qui est allé jusqu'à sacrifier ses propres fils par loyauté envers la République ?



Jacques-Louis David, *Les Licteurs apportant à Brutus les corps de ses fils*, 1789, Paris, Musée du Louvre

Enfin, l'influence des Anciens va se ressentir jusque dans les textes des législateurs révolutionnaires.

Ainsi, le décret du 24 décembre 1789, qui reconnaît le statut de citoyen aux comédiens frappés d'infamie sous l'Ancien Régime, n'est-il pas une application directe de la manière dont les Anciens traitaient eux-mêmes leurs propres artistes ?

Restif de la Bretonne nous rappelle en effet, que « *chez les Grecs, dit-on, l'Acteur était Citoyen, & tout Citoyen qui se connaissait des talents, pouvait être Acteur sans se déshonorer : déclamer, représenter un Drame sur le Théâtre, ce n'était pas un état, mais simplement une occupation honnête, & l'exercice momentané d'un Art libre que l'on pouvait cultiver en passant, sans renoncer aux places, aux emplois que l'on exerçait en qualité de Citoyen. On vit donc sur le Théâtre d'Athènes des Généraux d'armées, c'est-à-dire, des hommes égaux aux Rois, & des Citoyens distingués par leur*

talens & leurs vertus. Le Théâtre était un Édifice public, destiné non seulement aux Spectacles, mais aux cérémonies les plus augustes : c'était là que se faisait l'illustration de ceux qui avaient bien mérité de la République : l'Agonothète¹⁹⁵¹, revêtu d'un habit de pourpre, tenant en main un sceptre d'or, annonçait à haute voix sur le bord du Théâtre le motif pour lequel il décernait la couronne, & présentait en même tems le Citoyen qui devait la recevoir. Toute l'Assemblée répondait par des applaudissemens redoublés à cette proclamation : Démosthène fut couronné plus d'une fois de cette manière.¹⁹⁵²»

Enfin, et toujours sur le modèle des Anciens, l'amphithéâtre devient un lieu de diffusion du savoir. A ce sujet Lanthenas écrit :

« (...) que l'on donne à la Nation tous les moyens, toutes les facilités possibles de s'assembler, d'étudier, de connoître ses vrais intérêts, d'exprimer son vœu sur les objets généraux & importans, & de mettre toutes les parties de la République à portée de faire entendre leurs réclamations.¹⁹⁵³ »

Lanthenas insiste alors sur l'importance des amphithéâtres et des lectures publiques. Selon lui, tous les arrondissements doivent être organisés en assemblées primaires de la République, en Sociétés bienfaisantes, populaires et fraternelle, de morale et d'instruction. Qui mieux que les spectacles peuvent atteindre tous ces objectifs ?

3. La présentation, devant l'Assemblée de projets visant à réformer les spectacles : les « travaux préparatoires » des politiques culturelles révolutionnaires

Nous ne ferons pas ici la liste exhaustive de tous les projets de réformes qui ont pu être écrits concernant les spectacles.

¹⁹⁵¹ Président des spectacles, de quelque genre qu'ils fussent.

¹⁹⁵² RESTIF de la BRETONNE, *La Mimographe ou idées d'une honnête femme pour la réformation du Théâtre national*, chez Changuion, Amsterdam, 1770, pp. 175-176.

¹⁹⁵³ LANTHENAS, François Xavier, *Bases fondamentales de l'instruction publique, ou moyens de lier l'opinion publique, la morale, l'éducation, l'enseignement, l'instruction, les fêtes, la propagation des lumières et le progrès de toutes les connaissances, au gouvernement républicain*, Imprimerie Nationale, Paris, 1793, pp. 28-29.

Nous citerons, deux auteurs dont les propositions nous semblent particulièrement intéressantes et qui seront reprises par les politiques culturelles révolutionnaires. Par ailleurs, les références que nous allons utiliser sont rarement mentionnées : il s'agit de Cailhava¹⁹⁵⁴ avec *Des causes de la décadence du théâtre et des moyens de le faire reflourir* (1772 puis 1781) ; et de Laurent-Gaspard Gérard avec son *Mémoire sur le théâtre d'éducation nationale* (1791).

Le premier projet que nous analyserons, *Des causes de la décadence du Théâtre & des moyens de le faire reflourir*¹⁹⁵⁵ a pour auteur Cailhava. Ce texte, qui date de 1772, sera réédité par son auteur, une vingtaine d'années plus tard sans que celui-ci ne change rien à sa thèse : au contraire il la renforce. C'est ce qu'explique Martine de Rougemont : « 1789 arrive et déclenche un deuxième grand flot de textes sur le théâtre. D'une voix presque unanime, les auteurs et les théoriciens réclament une liberté du théâtre contre la Comédie-Française, mais dans le cadre du privilège du contrôle collectif. Cailhava, rééditant en hommage à la Mairie de Paris ses Causes de la décadence du théâtre (qui ont une vingtaine d'années) ne change en rien sa thèse, il la renforce.¹⁹⁵⁶ »

En 1772, Cailhava écrit déjà :

« LE THÉÂTRE FRANÇOIS, ce théâtre élevé sur les ruines de tous les autres ; ce théâtre, l'objet de l'admiration & de la jalousie de toutes les nations policées ; ce théâtre qui a si bien contribué à porter la langue françoise dans tous les pays où l'on sait lire ; ce théâtre enfin que les peuples instruits veulent voir chez eux, ou qu'ils tâchent d'imiter, est aujourd'hui sacrifié au mauvais goût dans le sein de cette même capitale où il prit naissance, & qu'il couvrit de gloire. (...)

La décadence de notre théâtre est si claire, si visible, que nous sommes forcés de l'avouer nous-mêmes, malgré notre orgueil ; on le dit hautement dans tous les cercles, au spectacle même, sur tout aux représentations des nouveautés. Les Auteurs écrivent que c'est la faute des Comédiens & du Public ; de son côté le Public en accuse les

¹⁹⁵⁴ Cailhava est cité par Martine de Rougemont dans *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, 537 p.

¹⁹⁵⁵ Ce projet se trouve dans le tome 4 de l'ouvrage : *De l'Art de la Comédie ou détail raisonné des diverses parties de la comédie et de ses différents genres ; suivi d'un traité de l'imitation où l'on compare à leurs originaux les Imitations de Molière et celles des Modernes, le tout appuyé d'exemples tirés des meilleurs Comiques de toutes les Nations, terminé par l'exposition des causes de la décadence du Théâtre, & des moyens de le faire reflourir*, chez Didot, Paris, 1772.

¹⁹⁵⁶ ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, p. 77.

*Auteurs & les Comédiens ; ceux-ci ne manquent pas de s'en prendre aux premiers.
Disons mieux, tous sont victimes de la décadence du théâtre, tous y contribuent ; mais
tous y sont entraînés par une cause première.¹⁹⁵⁷ »*

Pour Cailhava, il faut d'abord établir un second Théâtre Français. Il n'y a que de cette façon que l'on pourra mettre fin au pouvoir « aussi limité, aussi despotique » de la Comédie-Française qui « n'a pu que détruire le théâtre.¹⁹⁵⁸ » :

« Admettons un second théâtre, donnez-y votre ouvrage sous un autre titre, un jugement nouveau appréciera son juste mérite. (...)

Quand une troupe adoptera des monstres dramatiques, l'autre, toujours ferme dans le bon genre, empêchera le goût de se corrompre, ou nous ramènera au vrai beau.¹⁹⁵⁹ »

Cailhava répond à ceux qui seraient contre son projet et donne même, avant l'heure, une sorte de définition du « Théâtre national » :

« J'entends plusieurs personnes s'écrier qu'il faut protéger le théâtre de la nation (Comédie-Française), lui conserver ses droits, le faire jouir d'une magnificence, d'une supériorité, d'une pompe imposante. Que veut-on dire par le théâtre de la nation ? Parle-t-on de vingt Comédiens qui, malgré leurs grands talents, se succèdent & se font oublier mutuellement ? Ou bien le Tartufe, Cinna, Phèdre, le Joueur, Rhadamiste, le Glorieux, Mahomet, la Métromanie, tous ces ouvrages immortels, tous ces monuments éternels du génie françois, quoique joués par différentes troupes, ne composent-ils pas bien plus essentiellement le vrai théâtre de la nation, même lorsqu'ils sont représentés dans les pays les plus lointains ?¹⁹⁶⁰ »

Si les législateurs révolutionnaires suivent les propositions de Cailhava, ils devraient alors reconnaître à tout citoyen la liberté d'établir une salle de spectacles. Et toutes ces nouvelles scènes deviendraient autant de « théâtres de la nation » sur lesquels seraient joués les chefs-d'œuvre immortels de la nation française. Le décret du 13 janvier 1791 rendra effectives les propositions de Cailhava : les législateurs révolutionnaires ont en

¹⁹⁵⁷ CAILHAVA, « Des causes de la décadence du théâtre et des moyens de le faire refleurir », in *De l'art de la comédie*, Tome IV, Chez Didot aîné, Paris, 1772, pp. 480-481.

¹⁹⁵⁸ CAILHAVA, « Des causes de la décadence du théâtre et des moyens de le faire refleurir », in *De l'art de la comédie*, op. cit., p. 487.

¹⁹⁵⁹ *Ibid*, pp. 492-493.

¹⁹⁶⁰ *Ibid*, p. 494.

effet bien l'intention de faire de ces nouveaux spectacles des « théâtres de la nation » mais il s'agira en réalité de véritables « écoles civiques ».

Dès août 1791, Laurent-Gaspard Gérard présente un projet qui va exactement dans le sens d'un « Théâtre – Ecole du peuple ». Dans, *Mémoire sur le théâtre d'éducation nationale*, le but de l'auteur est clair :

« Paris se remplit de Spectacles dont l'objet est l'amusement & la dissipation ; j'entreprends d'en créer un pour l'Instruction. ¹⁹⁶¹ »

Et Gérard poursuit en ces termes :

« Si jamais le tems méritât d'être employé utilement, c'est sans doute celui où nous sommes. Apprenons à nos Enfants à maintenir la Constitution, créée par leurs Pères. Employons la plus grande célérité à développer leur intelligence, pour que les droits de l'Homme & du Citoyen, gravés profondément dans leur cœur, ils sachent les faire respecter à tout homme assez insensé pour les méconnoître. Faisons des Hommes (...) Les illustres Philosophes qui composent l'Assemblée Nationale, ceux qui doivent nous étonner par leur sagesse & par leurs talents dans les Législatures suivantes, s'occupent déjà du grand problème de l'Education Nationale ; sans doute le plan qu'ils auront conçu en remplira toutes les conditions.

Accablé des immenses données nécessaires à sa solution, je n'aurai point le vain orgueil de l'entreprendre. Je me contente de proposer un Théâtre d'Education Nationale.

Entre tous les Peuples de la terre, deux me paroissent sur-tout avoir rencontré cette Éducation & avoir formé des hommes.

Les Perses, si j'en crois Xénophon, avoient une Éducation Nationale. Le fils de Mandane, Cyrus, soumis comme les autres à la discipline de l'Ecole publique, devint un grand-homme.

Licurgue fit des hommes pour les loix qu'il leur avoit créées, & ces hommes furent respectés du monde entier. Leonidas avec sa troupe, aux Thermopiles, étonna l'Univers. Nous avons besoin de pareils hommes, & c'est au Peuple français à les former. Il faut les éclairer dès l'enfance sur les vertus & les talents qui leur seront nécessaires dans le

¹⁹⁶¹ GERARD, Laurent-Gaspard, *Mémoire sur le théâtre d'éducation nationale avec le programme de la représentation d'une des pièces destinées à ce spectacle, présentés aux corps administratifs*, Chez les marchands de nouveautés, Paris, 1791, p. 3.

cours de la vie ; qu'ils puissent, par un choix libre, se donner un genre de travail conforme à leur goût.

Quel moyen plus prompt peut être employé que celui de la représentation ? Par elle, l'esprit se nourrit des plus beaux tableaux. Tous les états de la vie peuvent passer en revue ; toutes les positions morales & civiles de l'homme peuvent être exposées.

*Ces tableaux présentés à la jeunesse comme des délassemens, formeront cependant la partie la plus active de son éducation.*¹⁹⁶² »

Gérard présente ensuite quels sont les moyens techniques qui peuvent permettre d'atteindre ce but et il indique comment utiliser l'art théâtral au service de l'Education :

« Nous donnerons à nos représentations la chaleur & la vie qui leur conviennent.

L'éclat majestueux d'un Soleil levant, la hauteur imposante des Alpes, les heureux climats de l'Inde, la terre brûlée de l'Afrique, les glaces des deux pôles, les volcans, les tremblemens de terre, les tempêtes, les naufrages ne seront pas seulement dans les livres des Poètes, des Historiens, des Naturalistes & des Voyageurs ; l'œil aidera l'imagination à en concevoir une idée vigoureuse, certaine & ineffaçable. Un trait d'histoire ou de fable, mêlé à chacun de ces accidens du Globe, vivifiera l'esprit en meublant la mémoire.

Nous manquerions notre but, si, avec la nature, nous n'embrassions pas la morale.

*Les belles actions que la régularité de nos pièces dramatiques interdit au sévère accord des trois unités, dégagées sur notre Théâtre de ces savantes entraves, pourront enfin paroître sur notre Scène. Voltaire soumis à la loi, tracée par Aristote, ne peut présenter qu'un moment de la vie de Mahomet. Ce moment ne suffit pas pour faire connoître cet illustre Ambitieux ; Voltaire ne vouloit qu'amuser ; **nous formons avec un semblable dessein, celui plus méritant encore, d'instruire.** (...)*

Ainsi, nos représentations seront, quand nous ne pourrons faire autrement, non pas composées d'un seul fait, mais de la suite non interrompue des faits d'un grand-homme ou de l'existence d'un Peuple fameux.

Un prologue court, à la façon des Anciens, exposera le but moral, c'est-à-dire, l'application qu'on pourra faire dans la vie actuelle des différentes catastrophes ou situations avantageuses, des hommes que nous soumettrons à la curiosité publique.

¹⁹⁶² GERARD, Laurent-Gaspard, *Mémoire sur le théâtre d'éducation nationale*, op. cit, pp. 3-4.

Notre intention étant absolument d'instruire, nous tâcherons de frapper tous les sens de la même manière qu'ils sont affectés par les objets réels.

Un vent impétueux doit-il renverser la chétive cabane d'un des malheureux habitants de la terre de feu, on n'entendra pas comme à l'Opéra, une musique animée : ce sera le vent lui-même avec toutes ces discordances. ¹⁹⁶³ (...)

Quelle manière plus vive d'apprendre peut être comparée à celle que nous proposons ? Que les moyens d'instruction sont lents en comparaison du nôtre ! Les livres demandent une certaine contention d'esprit, un vrai recueillement pour être entendus : peu d'hommes sont capables de cet effort. L'ennui les gagne, le livre se referme & l'occasion de s'instruire s'échappe pour toujours. Mais ce que les yeux ont vu, ce que les oreilles ont entendu ne s'efface jamais ; le souvenir en est éternel. ¹⁹⁶⁴ »

Il semble bien que les problèmes concernant l'éducation se posent dans les mêmes termes depuis plusieurs siècles...

Enfin, Gérard termine sa démonstration, en faisant valoir tous les avantages qu'il y aurait à adopter un tel projet :

«Le Théâtre d'Éducation Nationale n'aura donc point la sécheresse d'une démonstration de Professeur. Autant qu'il sera possible on lui donnera le charme inexprimable d'une représentation dramatique. Certains tableaux de ce Théâtre, on ose l'assurer, ne seront point désavoués, même à l'Opéra.

L'Histoire sacrée & profane, ancienne & moderne, les grands poèmes passeront tour-à-tour sous les yeux des Spectateurs. L'éducation est si précieuse qu'aucun jour ne sera sans une représentation. Un tableau raisonné de ces représentations sera offert tous les ans au Public.

On tâchera, chaque jour, de donner plusieurs sujets différents, à moins qu'aucuns de ces sujets, par leur longueur ne consomme le tems ordinairement destiné à ces représentations.

On les distribuera de façon que la première partie soit consacrée aux origines ; la seconde à un des grands tableaux de la Nature ; la troisième a une scène morale, tirée indifféremment de la fable ou de l'histoire ; la quatrième à l'histoire d'un Peuple

¹⁹⁶³ *Ibid*, pp. 5-6.

¹⁹⁶⁴ GERARD, Laurent-Gaspard, *Mémoire sur le théâtre d'éducation nationale*, op. cit, p. 7.

ancien ou moderne, & la cinquième & dernière partie à celle d'un individu, comme Socrate ou J-J Rousseau.

Pour faciliter la connoissance du tems où le sujet représenté se sera passé, & meubler en même-tems la mémoire des époques chronologiques ; au haut du Théâtre, sur l'avant-scène, il y aura un transparent où la date du sujet représenté sera exposée, en sorte que la chronologie, la plus sèche de toutes les sciences ne sera pas là sans agrément.

Comme les représentations n'auront en vue que l'instruction ; qu'il y a des choses que leur trivialité ou leur sécheresse éloigne totalement de la représentation, & que néanmoins il est indispensable de connoître, on construira immédiatement derrière le Théâtre, un Amphithéâtre, où une heure avant que le spectacle commence, un Démonstrateur viendra donner les notions nécessaires pour bien comprendre la représentation. Ceux qui voudront profiter de cette instruction ne seront assujettis qu'à venir une heure plutôt.

Les Drames qu'on emploiera à ce Théâtre seront d'une diction pure & châtiée ; mais on exigeroit peut-être trop si l'on s'attendoit au style sublime d'Athalie ou d'Armide. Un cours d'histoire naturelle & civile veut toujours de la précision & de la clarté dans son exposition ; mais, pour du sublime d'expression, on n'est pas toujours le maître d'en donner au Spectateur.

Les sources où l'on puisera seront, comme on l'a déjà dit, les Naturalistes, les Voyageurs, l'Histoire ancienne & moderne, les Tableaux & les Estampes.

Là se trouveront les faits célèbres, les superbes monumens & les riches variétés de la Nature.¹⁹⁶⁵ »

Les législateurs adopteront bien les idées de Gérard : la Commission d'Instruction Publique demandera aux auteurs d'écrire des œuvres patriotiques propres à faire aimer les lois (circulaire du 5 messidor an II) et la Convention veillera à ce que des pièces instructives soient jouées gratuitement chaque décadi. Sauf que ces représentations instructives ne seront pas destinées aux enfants mais bien aux adultes.

Quels sont les textes qui vont obliger les artistes à appliquer concrètement les politiques culturelles de l'an II ?

¹⁹⁶⁵ GERARD, Laurent-Gaspard, *Mémoire sur le théâtre d'éducation nationale, op. cit.*, pp. 7-8.

Comment les directeurs, les acteurs, les musiciens et les danseurs vont-ils s'acquitter des nouvelles responsabilités qui leurs sont confiées ?

Ces politiques connaîtront-elles du succès auprès du public ? et changeront-elles en profondeur les spectacles ?

b. Les politiques culturelles (notamment celles de l'An II) et leurs applications

S'agit-il de politique ou de politiques ? Martin Nadeau¹⁹⁶⁶, et d'autres auteurs, parlent de la politique culturelle de l'an II au singulier. Nous préférons utiliser le pluriel pour deux raisons :

- d'abord parce que les réflexions des révolutionnaires ne concernent pas que les spectacles, mais aussi la fête, les arts d'une manière générale (suppression des Académies, réflexions sur le devenir de la peinture et de la sculpture), et le patrimoine culturel (mise en place de musées¹⁹⁶⁷, Archives nationales¹⁹⁶⁸, etc.)
- ensuite parce que, concernant les spectacles, il n'y pas un seul mais bien plusieurs programmes qui sont mis en place : incitation à l'écriture d'œuvres patriotiques, surveillance et censure du répertoire, élévation des artistes à la dignité d'instituteurs publics, obligation de jouer certaines pièces (*Brutus*, *Guillaume Tell*, et *Caius Gracchus*), mise en place de représentations gratuites chaque decadi, soutien financier pour la création d'œuvres de circonstances, devoir de jouer des airs patriotiques avant les pièces et pendant les entractes, etc.

Tout ceci montre bien la pluralité des actions mises en place par les révolutionnaires.

Les mesures concernant les spectacles se déclinent sur trois plans :

- les artistes : ils sont sollicités en tant qu'« instituteurs publics » et doivent par la chaleur de leur jeu, transmettre l'amour de la patrie et des lois. Ils ont vis-à-vis des spectateurs une mission d'éducation civique.
- les auteurs : la Commission d'Instruction Publique, à travers sa circulaire du 5 messidor an II (23 juin 1794), les incite à écrire des œuvres patriotiques propres à instruire les citoyens.

¹⁹⁶⁶ NADEAU, Martin, « La politique culturelle de l'An II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 327, 2002, pp. 57-74

¹⁹⁶⁷ Muséum du Louvre (19 septembre 1792), Musée pour les monuments français constitué par Alexandre Lenoir (septembre 1795).

¹⁹⁶⁸ Fondation le 7 septembre 1790.

- les représentations : elles font l'objet d'une triple série de mesures : représentations gratuites chaque décadi, incitation à la programmation de certaines œuvres, instrumentalisation de la musique durant les spectacles.

Il reste encore à préciser un point important : si l'on parle de politiques culturelles de l'an II, c'est parce que la plupart des mesures concernant les spectacles verront leur concrétisation durant les années 1793 et 1794. Mais en réalité ces politiques ont été initiées bien avant cette date, et même dès 1789. D'ailleurs, nous avons déjà parlé de certaines de celles-ci au cours des chapitres précédents.

1. Les politiques culturelles visant les artistes :

Si les artistes ont pu être élevés à la dignité d'« instituteurs publics » en 1793 et participer ainsi à la politique d'instrumentalisation des spectacles, c'est bien parce que le décret du 24 décembre 1789 leur avait reconnu auparavant le statut de citoyen. En vertu de ce texte, les acteurs du Grand Théâtre de Marseille ont prêté leur serment civique lors de la séance du conseil du 9 frimaire an II (29 novembre 1793) :

« On introduit ensuite dans la salle les acteurs du grand Théâtre, qui ont juré, en présence du Conseil, et en qualité d'Instituteurs publics, chargés de la manifestation des principes révolutionnaires, de maintenir la Constitution démocratique décrétée par la Convention et acceptée par le Peuple, et de remplir leurs fonctions avec toute l'énergie capable d'enflammer les Républicains. ¹⁹⁶⁹ »

Sur leur demande, il leur a été délivré acte de leur serment.

Lors de la séance du 5 nivôse an II (25 décembre 1793), soit 4 ans pratiquement jour pour jour après la reconnaissance du statut de citoyen des artistes, et un mois après que les acteurs du Grand Théâtre de Marseille ont prêté leur serment civique, il est rappelé très clairement que les comédiens ont des «*fonctions importantes d'instituteurs & de propagateurs de la morale républicaine* ». Ils en sont revêtus «*depuis la chute des préjugés* ¹⁹⁷⁰ ». Ce qui montre bien que dans l'esprit de l'époque, les politiques culturelles concernant les spectacles sont bien antérieures à l'an II.

¹⁹⁶⁹ AMM, 1 D 11, f° 138 v°, 9 frimaire an II (29 novembre 1793)

¹⁹⁷⁰ AMM, 1 D 11, f° 168 v°, 5 nivôse an II (25 décembre 1793)

Dans son arrêt du 17 floréal an II (6 mai 1794), Maignet insiste sur le fait que les Théâtres de Marseille sont désormais des écoles et que les artistes en sont les instituteurs :

« Considérant que les Spectacles sont un besoin pour l'homme ; que les plus grands Législateurs en firent toujours l'un des principaux ressorts du gouvernement ; que l'histoire atteste quelle fut leur influence, principalement dans les Républiques ; qu'elle nous apprend qu'ils ont presque toujours préparé & servi les révolutions ; que lorsqu'ils furent consacrés à la vertu & au patriotisme, ils élevèrent l'esprit public au plus haut degré d'énergie (...) »

Considérant qu'il est tems enfin de les rappeler à un but utile, à une institution salubre, de les républicaniser, & d'en faire une école nationale, qui, par les mœurs privées, produise les vertus civiques :

Considérant que les Législateurs d'un peuple libre ont déclaré que les Spectacles seront désormais partie de l'éducation publique ; (...)

*Considérant, enfin, que cette régénération utile & nécessaire ne peut s'opérer qu'en réunissant, sous une régie uniforme, & établie sur les bases du gouvernement républicain, deux Théâtres qui, dorénavant, ne doivent avoir qu'un même esprit, comme ils n'auront qu'un même but ; **que, destinés à devenir l'école de la morale & du civisme**, ils doivent n'être confiés qu'à des citoyens dont le caractère moral & les principes patriotiques soient évidemment prononcés ; & que, devenant une institution publique, ils doivent être sous la surveillance immédiate & continue d'agens qui aient la confiance de la loi ¹⁹⁷¹».*

A Marseille, pour que les spectacles soient une meilleure école, il est donc arrêté que les deux Théâtres seront réunis. Et il est même prévu « un devoir de secours mutuel » entre les Théâtres de Marseille et Toulon, afin d'assurer une « instruction civique de qualité » sur l'ensemble des Bouches du Rhône et du Var. Ainsi le 17 fructidor an II (3 septembre 1794), l'arrêt du représentant du peuple envoyé dans les départements maritimes, Jean Bon Saint-André, prévoit :

« Considérant que si les Théâtres doivent être regardés comme un moyen d'instruction utile aux progrès des mœurs et de l'esprit public, il en résulte qu'on doit les assujettir

¹⁹⁷¹ ADBR, L 480, 17 floréal an II.

tous à des règles uniformes, afin qu'ils remplissent tous également le but de leur institution ; (...)

ARRÊTE : (...)

III : Soit que les deux Théâtres (de Marseille) demeurent unis ou séparés, ils devront se donner des secours mutuels, et en fournir au Théâtre du Port-la-Montagne quand le besoin l'exigera. Des Artistes vraiment patriotes, et jaloux de la perfection de leur art, devant biens moins consulter l'intérêt propre, ou une rivalité déplacée, que le désir de se rendre utiles au développement de l'esprit public. ¹⁹⁷² »

Ces possibilités d'échanges d'artistes entre les diverses scènes marseillaises et toulonnaise ne sont pas sans rappeler le système Sageret¹⁹⁷³.

Mais il semble que certains acteurs, ne supportant pas d'être instrumentalisés de cette manière, décident de quitter la ville. Des mesures sévères sont alors prises : lors de sa séance du 21 fructidor an II (7 septembre de 1794), le conseil municipal « **considérant que les artistes comédiens sont instituteurs publics, & qu'en cette qualité ils doivent rester à leur poste, & qu'ils ne peuvent l'abandonner sans congé ; considérant qu'ils ne peuvent sous aucun prétexte se soustraire, sans se rendre coupables, à la continuation des engagements qu'ils ont contractés ; a délibéré que nul artiste comédien ne pourra sortir de Marseille pour se rendre dans quelque autre commune, sans avoir au préalable obtenu un permis du comité d'administration. ¹⁹⁷⁴ »**

Deux jours plus tard il est à nouveau question de prendre des mesures contre les comédiens qui désertent leur poste. Ainsi durant sa séance du 23 fructidor an II (9 septembre 1794), le conseil municipal « **considérant que la fuite de plusieurs artistes comédiens avant la fin de leurs engagements pourrait être préjudiciable à l'instruction publique ; et qu'il est urgent de prendre des mesures coercitives contre ceux qui se sont rendus coupables de cette fuite clandestine, puisqu'ils sont partis sans passeport, a délibéré, ouï l'agent national, de charger son bureau des Émigrés d'inscrire sur ses registres les noms des artistes comédiens qui s'en sont allés sans permission ni**

¹⁹⁷² ADBR, L 1210, 17 fructidor an II ou 2 Mi 732.

¹⁹⁷³ Nous avons expliqué ce système dans le chapitre 2 de notre Ière Partie.

¹⁹⁷⁴ AMM, 1 D 13, f° 33, Marseille 21 fructidor an II (7 septembre 1794)

*passerport, & avant le temps prescrit par les engagements synallagmatiques qu'ils ont contractés. Leurs noms seront envoyés au directoire du District.*¹⁹⁷⁵ »

Les artistes marseillais ne désertent alors plus leur poste mais ils témoignent de leur résistance à ces politiques culturelles d'une autre manière : ils mettent visiblement de la mauvaise volonté à remplir la tâche qui leur a été dévolue. C'est ce dont se plaint la Société Populaire régénérée de Marseille auprès des citoyens officiers municipaux le 1^{er} pluviôse an III (30 janvier 1795) :

« Consacrés à éclairer l'homme sur ces Droits & ses Devoirs, & à nourrir dans son cœur cet amour de la patrie dont brûle tout vrai républicain, les Artistes des différents Théâtres de cette commune doivent toujours s'enorgueillir de remplir cette glorieuse tâche, & surtout les jours de Décadi, jours marqués d'une manière spéciale pour l'instruction publique.

C'est avec douleur, citoyens magistrats, que la Société populaire régénérée de Marseille voit que sur les théâtres de cette commune on ne joue plus de pièces respirant l'amour sacré de la patrie, qu'on les laisse de côté les jours mêmes de Décadi, pour leur substituer des ouvrages qui, sous des dehors trompeurs, nous redonneraient bientôt les fers que le républicain français a brisés pour toujours.

*La Société Populaire régénérée attend de vous, citoyens magistrats, que vous prendrez en considération sa juste demande, et elle espère de votre zèle infatigable que vous inviterez les directeurs des Théâtres de Marseille à ne donner que des pièces que le patriotisme seul produit, & qui seules sont propres à propager & à entretenir dans nos âmes les grands principes d'amour de la patrie pour le Triomphe desquels nous jurons tous de mourir.*¹⁹⁷⁶ »

Les politiques culturelles de l'an II concernant les spectacles ne se résument donc pas à des mesures d'incitation (écriture de pièces de circonstance), de promotion (statut des artistes) ou d'encouragement (soutien financier pour la production d'œuvres patriotiques). Il y a aussi des mesures de coercition (interdiction de quitter la ville, censure, et même refus de payer les artistes quelquefois).

¹⁹⁷⁵ AMM, 1 D 13, f° 35, Marseille 23 fructidor an II (9 septembre 1794)

¹⁹⁷⁶ AMM, I¹ 551, Marseille 1^{er} pluviôse an III (30 janvier 1795)

2. Les politiques concernant les représentations :

Dans le dernier document d'archive cité, il est fait référence aux représentations gratuites données chaque décadi, ce qui est une autre des politiques culturelles visant les spectacles. En effet, pour que le Théâtre puisse devenir une école où le peuple pourra s'instruire, encore faut-il qu'il ait la possibilité de se rendre au spectacle. Pour cela, certaines représentations seront gratuites. Bien sûr, pour que le but éducatif puisse être atteint, il est nécessaire que des pièces instructives soient données ces jours-là, c'est-à-dire chaque décadi.

- Pour ce qui est des textes qui mettent en place ces représentations gratuites :

L'avis de la municipalité du 6 pluviôse an III (25 janvier 1795), nous donne d'intéressants renseignements à ce sujet : il rappelle que les artistes seront tenus de participer aux spectacles décadaires et de respecter les règles suivantes :

« La Municipalité invite tous les Artistes, Acteurs & Musiciens employés aux Spectacles Décadaires et autres, les uns à se tenir prêts pour six heures précises, les autres à jouer de leurs instrumens un quart d'heure avant le lever de la toile.

Comme les Spectacles gratuits n'ont été établis que pour l'instruction de la classe la plus intéressante du Peuple, les Artistes doivent y apporter le plus grand zèle, & La Municipalité compte trop sur leur civisme pour ne pas se flatter qu'ils se rendront à cette invitation. ¹⁹⁷⁷ »

Voilà un bel exemple de démocratisation culturelle, qui permet à tous de venir s'instruire quelle que soit sa condition sociale puisque les spectacles sont gratuits. L'égalité entre citoyens serait-elle ainsi rétablie ? à moins qu'en réalité, tout ceci ne cache qu'un vaste programme politique d'orientation des consciences en faveur des principes révolutionnaires ?

Par ailleurs, des représentations gratuites au profit des pauvres sont mises en place, preuve que tous les citoyens sont pris en compte, même et surtout les plus pauvres, les veuves qui ont sacrifié un mari ou des fils pour la patrie. C'est une lettre des

¹⁹⁷⁷ AMM, K 7 art. 1, voir aussi AMM 1 D 13, Marseille 6 pluviôse an III (25 janvier 1795).

administrateurs du district aux administrateurs du département des Bouches-du-Rhône, qui nous donne de plus amples informations à ce sujet. Dans ce texte, daté du 9 pluviôse an IV (29 janvier 1796), les administrateurs Féraud, Bérenguier, Chabaud et Clément écrivent :

« Avec votre lettre du 6 courant, Citoyens, nous avons reçu une expédition de l'arrêté du Directoire exécutif en date du 11 nivôse, qui invite les entrepreneurs ou sociétaires de tous les théâtres de la République à donner tous les mois, & à dater de cette époque, une représentation au profit des pauvres, dont le produit, déduction faite des frais, sera versé dans les caisses désignées.

Nous en avons envoyé de suite copie aux entrepreneurs des 2 théâtres avec invitation à s'y conformer, & à la municipalité de Marseille pour tenir la main à son exécution & nommer ad hoc une commission qui sera chargée de constater légalement la recette des jours que la représentation aura lieu.¹⁹⁷⁸ »

L'arrêté du 11 nivôse an IV (1^{er} janvier 1796) indique d'ailleurs que lors des représentations au profit des pauvres, *« ces jours-là les comédiens concourront par tous les moyens qui sont en leur pouvoir, à rendre la représentation plus lucrative.¹⁹⁷⁹ »*

Il y a bien un soutien financier qui vise à assurer la réussite de cette politique consistant à rendre les spectacles « nationaux et utiles à la liberté et au bonheur de la République ».

En effet, la Convention s'interroge : *« les spectacles, vu leur influence dans l'éducation publique, ne peuvent être livrés à des spéculations particulières et privées¹⁹⁸⁰ ».*

A Marseille il est répondu à cette question de deux manières :

La première mesure vise à réunir les deux Théâtres marseillais. Ainsi dans l'arrêté du représentant Maignet du 17 floréal an II, on peut lire :

« Considérant que les Spectacles, désormais nationaux & dignes d'une République démocratique, ne doivent plus être considérés comme des spéculations intéressées ; que leur objet doit être d'assurer au peuple le bienfait de l'instruction, & non de procurer à

¹⁹⁷⁸ ADBR, L 480, Marseille 9 pluviôse an IV (29 janvier 1796).

¹⁹⁷⁹ ADBR, L 480, Marseille 11 nivôse an IV (1^{er} janvier 1796).

¹⁹⁸⁰ NADEAU, Martin, « La politique culturelle de l'An II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *op. cit.*, n. 28.

quelques hommes avides qui spéculent jusques sur les amusemens, une source empoisonnée de profits & de richesses (...)

Considérant, enfin, que cette régénération utile & nécessaire ne peut s'opérer qu'en réunissant, sous une régie uniforme, et établie sur les bases du gouvernement républicain, deux Théâtres qui, dorénavant, ne doivent avoir qu'un même esprit, comme ils n'auront qu'un même but ¹⁹⁸¹ ».

La deuxième mesure consiste en une politique de soutien financier vis-à-vis des œuvres patriotiques données chaque décade. Ainsi, lors de la séance de 28 nivôse an II (17 janvier 1794), « un membre a fait lecture d'un compte du Théâtre National, rue pavillon, en frais occasionnés la décade passée, & dont le montant s'élève à 485 livres. Le conseil a délibéré le paiement. ¹⁹⁸² »

Mais dans d'autres circonstances, notamment pour les fêtes, nous verrons que la municipalité refusera d'indemniser les artistes pour leurs peines.

- **En ce qui concerne les œuvres qui doivent être jouées :**

Le décret du 2 août 1793 intervient d'une manière bien spécifique en ce domaine : il met en place la représentation obligatoire, sur les scènes parisiennes, de certaines œuvres bien précises. Il faut dire que le contexte est particulier : celui-ci est rappelé par Couthon qui est chargé de présenter devant la Convention un rapport au nom du comité de Salut public :

« Citoyens, la journée du 10 août approche (...)

Vous blesseriez, vous outrageriez ces républicains, si vous souffriez qu'on continuât de jouer en leur présence une infinité de pièces remplies d'allusions injurieuses à la liberté et qui n'ont d'autre but que de dépraver l'esprit et les mœurs publiques (...)

Le comité chargé spécialement d'éclairer et de former l'opinion a pensé que les théâtres n'étaient point à négliger dans les circonstances actuelles. Ils ont trop souvent servi la tyrannie ; il faut enfin qu'ils servent aussi la liberté. ¹⁹⁸³ »

¹⁹⁸¹ ADBR, L 480, 17 floréal an II.

¹⁹⁸² AMM, 1 D 12, f° 9 r°, Marseille 28 nivôse an II (17 janvier 1794).

¹⁹⁸³ MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, t. LXX, p. 134.

Couthon présente alors un projet de décret qui est adopté par la Convention.

Celui-ci prévoit :

Art. 1^{er}

« A compter du 4 de ce mois, et jusqu'au 1^{er} septembre prochain, seront représentées trois fois par semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de Brutus, Guillaume Tell, Caius Gracchus, et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la Révolution, et les vertus des défenseurs de la liberté ; une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République. ¹⁹⁸⁴ »

Les trois pièces mentionnées ne sont pas choisies au hasard : chacune porte en elle un message politique bien particulier.

S'agissant du Brutus de Voltaire, c'est l'exemple même du héros antique auquel les révolutionnaires vouent un « culte ». Pas étonnant, dès lors, que l'œuvre fasse partie du « répertoire agréé ». La pièce, bien qu'écrite en 1730, est tout à fait de circonstance en 1793. En effet, elle renvoie directement à l'actualité du moment en racontant un épisode marquant de l'histoire de Rome : le passage de la Royauté à la République. L'œuvre raconte que, 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. C'est cette terrible exigence du devoir qui a inspiré cette tragédie à Voltaire et qui rend cette pièce très instructive aux yeux des révolutionnaires : Tiberius s'est donné la mort et Titus accepte la sentence et implore le pardon de son père.

A la fin de la pièce de Voltaire, Brutus montre que l'amour de la patrie doit être supérieur à l'amour filial :

« Rome seule a mes soins, mon cœur ne connaît qu'elle

Allons, que les Romains dans ces moments affreux

Me tiennent lieu du Fils que j'ai perdu pour eux » (Acte V, scène VIII)

A propos du Caius Gracchus de M-J Chénier, la pièce avait été représentée le 7 février rue de Richelieu. Cette œuvre pleine de tirades révolutionnaires, cette tragédie

¹⁹⁸⁴ *Ibid*, pp. 134-135.

longtemps annoncée à l'avance comme un chef-d'œuvre, était bien faite pour soulever l'enthousiasme des uns et les protestations vite étouffées des autres. Aussi le théâtre devient-il le rendez-vous des républicains, heureux de retrouver là les chefs du parti, Couthon, Danton, Manuel, de les acclamer et d'applaudir les vers saillants comme cette :

« *Autour de nous veille la tyrannie !* »

Claironné par Monvel et souligné chaque fois d'approbations frénétiques¹⁹⁸⁵.

En effet, la pièce de Chénier reprend l'histoire des frères Gracques sous la République romaine : Caius Gracchus, frère de Tiberius, issu de la prestigieuse *gens Cornelia* suit l'exemple de son frère qui avait déjà proposé en 133 avant notre ère, une loi agraire pour distribuer une partie de l'*ager publicus* aux pauvres. Dix ans plus tard, Caius récidive et outre le partage de l'*ager publicus*, il réclame, entre autres mesures « révolutionnaires » des distributions de blé à prix modique pour les pauvres (loi frumentaire). Par ailleurs, il demande l'instauration d'un tribunal de chevaliers romains pour s'opposer au monopole de la noblesse sénatoriale sur la justice. Heurtant de front les conservateurs, il périt en 121 avant notre ère.

Parmi les tirades propres à éveiller les sentiments patriotiques et à éduquer les citoyens, on peut citer :

« *CORNELIE (Mère des Gracques) : Les hommes tels que lui sont nés pour la Patrie ;
Il lui doit ses talents, ses travaux et sa vie
Jusqu'à son dernier jour, qu'il s'enchaîne à l'Etat,
Qu'il abaisse les Grands, qu'il résiste au Sénat,
Que du peuple sans cesse il prenne la défense
Un immortel renom sera sa récompense.* » (Acte I, scène II¹⁹⁸⁶)

Si la pièce a été distinguée par le décret de la Convention du 2 août 1793, c'est un tout autre jugement que portent sur l'œuvre, en 1802, Etienne et Martainville, auteurs de

¹⁹⁸⁵ *Courrier des 83 départements*, n° du 10 février 1792, cité par HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, op. cit., p. 108.

¹⁹⁸⁶ CHENIER, M-J, *Caius Gracchus*, Chez Moutard, Paris, 1793, p. 10.

l'Histoire du Théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale :

Pour ces deux auteurs, « Rien, de plus faible que le fonds de cette tragédie ; elle n'a pu soutenir que par le pathos révolutionnaire dont elle est remplie, et qui fait son principal mérite. Cette longue et orageuse discussion de tribune, au second acte, ne ressemble pas mal à une séance du club des Cordeliers, et l'auteur ne pouvait, à coup sûr, mieux peindre les fureurs des anciens Gracches qu'en prenant ses modèles dans l'ancre des Marat, des Rossignol et des Robespierre. Nous ne pouvons concevoir comment Chénier, à l'esprit et aux connaissances duquel nous nous plaisons à rendre justice, s'est mépris au point de croire qu'un misérable factieux pourrait inspirer le moindre intérêt : personne n'ignore que les Gracches étaient les niveleurs de la république romaine, et la loi agraire étant le système favori de ces énergumènes, nous laissons à penser s'il était bien politique de présenter au peuple de pareils hommes comme des modèles de vertus républicaines. La jeunesse de l'auteur, le tems où il a écrit cet ouvrage doivent le lui faire pardonner ; nous sommes bien persuadés qu'il ne se permettrait pas aujourd'hui de l'offrir au théâtre, d'après l'expérience qu'il a des révolutions, et des fureurs homicides de la démagogie. ¹⁹⁸⁷ »

Notons que dans le passage cité, Etienne et Martainville n'hésitent pas à exprimer leur opinion politique. Il faut dire que le régime avait changé...

Quant au Guillaume Tell de Sedaine et Grétry, le héros de cette œuvre est le symbole de la résistance à l'opresseur. On peut signaler la scène patriotique, qui se situe au dénouement, durant laquelle des sans-culottes viennent chanter aux Suisses des couplets sur l'air de la marseillaise.

D'après le *Journal des Spectacles* (décembre 1793) Sedaine avait ainsi réglé cet extraordinaire anachronisme :

« On entendrait en sourdine l'air des Marseillais : “ Amour sacré”, Melchtal père dirait : “Qu'entends-je ? vas voir ce que c'est.”

« Guillaume Tell irait, reviendrait et dirait : Ce sont les Français, les braves sans-culottes de l'armée française.

Alors ils paraîtraient et l'un d'eux dirait aux Suisses sur l'air des Marseillais :

¹⁹⁸⁷ MARTAINVILLE, Alphonse, ETIENNE, Charles-Guillaume, *Histoire du théâtre français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Barba, Paris, t. II, pp. 192-194.

*O vous qui donnâtes l'exemple
 Pour conquérir la liberté,
 Ne renversez jamais le Temple
 Que votre sang a cimenté (...)
 Et ne nous forcez pas à dire
 Aux armes, etc.*

Melchital répondrait sur le même air :

*Si jamais ma coupable race
 Devait protéger les tyrans,
 Que le ciel à l'instant l'efface
 De la liste de nos enfants, etc.*

Et, ajoutait le candide Sedaine, je suis persuadé que cela ferait bon effet.¹⁹⁸⁸ »

Par ailleurs, le décret du 2 août 1793 prévoit, en son article 2 que « *Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dégrader 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.*¹⁹⁸⁹ »

Ce décret n'est évidemment qu'un autre aspect de la politique d'instrumentalisation des arts et de la culture en général préconisé par le gouvernement montagnard un mois avant que la Terreur ne soit à l'ordre du jour, le 5 septembre¹⁹⁹⁰.

Ces politiques auront-elles de meilleurs résultats à Paris qu'en Provence ?

Le décret du 2 août 1793 va être très rapidement appliqué à un Théâtre parisien, un mois à peine après son adoption. Tout commence avec la représentation de *Paméla* de François de Neufchâteau (d'après le célèbre roman de Samuel Richardson) au Théâtre de la Nation, au début de septembre 1793.

Le *Moniteur* rapporte les propos de Barère à ce sujet lors d'une séance de la Convention le 3 septembre 1793 :

¹⁹⁸⁸ *Journal des Spectacles* (décembre 1793) cité par D'ESTREE, Paul, *Le Théâtre sous la Terreur, Théâtre de la peur (1793-1794)*, Emile-Paul frères, Paris, 1913, p. 123.

¹⁹⁸⁹ MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, t. LXX, p. 135.

¹⁹⁹⁰ NADEAU, Martin, « La politique culturelle de l'An II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *op. cit.*, p. 63.

« *Le Théâtre de la Nation, qui n'était rien moins que national, a été fermé. Cette disposition est une suite du décret du 2 août 1793, portant qu'il ne serait joué sur les théâtres de la République que des pièces propres à animer le civisme des citoyens. La pièce de Paméla, comme celle de L'Ami des lois, a fait époque sur la tranquillité publique. On y voyait non la vertu récompensée, mais la noblesse ; les aristocrates, les modérés, les Feuillants se réunissaient pour applaudir les maximes proférées par des mylords.*¹⁹⁹¹ »

Les politiques culturelles consistent donc aussi, en des mesures de censure, de fermeture des salles soupçonnées de faire représenter des pièces anti-patriotiques.

Mais un procès-verbal de la séance du 24 octobre 1793 du Comité d'instruction publique permet cependant de constater que, sur le terrain, dans les théâtres de Paris, les témoins et les agents de l'application de ces mesures officielles sont d'un tout autre avis. Un « citoyen administrateur de la police de Paris » a demandé en effet une audience au Comité d'instruction publique afin de signaler que les « *opéras donnés gratuitement au public ne ravivent point l'esprit public* ». Bien au contraire, « *ils occasionnent beaucoup de disputes* »¹⁹⁹².

Nous l'avons vu plus haut, en Provence, les pièces données sont loin d'être suffisamment patriotiques pour la Société Populaire régénérée de Marseille qui s'en était plaint auprès de la municipalité. Pourtant, les pièces « approuvées » par la Convention sont bien jouées à Marseille et elles le sont tout particulièrement lors des fêtes ou de cérémonies.

En effet, à la fin de 1793, Fréron exprime son désir de voir ces pièces patriotiques représentées régulièrement. C'est ce que prévoit son arrêté du 28 brumaire an II (18 novembre 1793), commun aux départements des Bouches-du-Rhône et du Var :

« *Arrête que, pour entretenir dans les âmes les sentiments mâles et fiers qui conviennent à des républicains, la fête civique de chaque décadi sera terminée par la représentation*

¹⁹⁹¹ AYOUB et GRENON, *Procès verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, t. 2, annexe B, pp. 490-491. Voir aussi NADEAU, Martin, « La politique culturelle de l'An II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁹² AYOUB et GRENON, *Procès verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, t. 2, séance du 24 octobre 1793, p. 489.

des pièces les plus patriotiques, telles que Brutus, Caius Gracchus, La Liberté conquise, Guillaume Tell et Le jugement des rois.¹⁹⁹³ »

Ainsi le Journal de Marseille rapporte que le 30 juin 1792, « le lendemain du jour où l'Arbre de la Liberté fut planté dans Marseille, les Comédiens du grand Théâtre de la rue Beauvau, jouèrent Guillaume Tell qu'on leur avait demandé la veille.¹⁹⁹⁴ »

En 1796, ces pièces sont toujours jouées le soir de la fête du 21 janvier (1^{er} pluviôse an IV) : « Le soir on a joué Brutus sur l'un des théâtres, et sur l'autre La mort de César.¹⁹⁹⁵ »

Et le 22 pluviôse an IV (11 février 1796) on joue encore Guillaume Tell et Le Chant du Départ au spectacle¹⁹⁹⁶.

Mais il faut reconnaître, que le public marseillais n'est pas un très grand amateur de ce type de répertoire. Tant et si bien que les représentations gratuites, instaurées en application des politiques culturelles de l'an II, se transforment vite en de véritables désordres généralisés, comme c'est le cas dans la capitale. Les tumultes sont tels que les représentants du peuple vont devoir décider de les supprimer... et les fêtes les remplaceront alors...

Ainsi, le 19 pluviôse an III (7 février 1795), les représentants du peuple envoyés dans les départements du Var et des Bouches-du-Rhône prennent la décision suivante à propos des spectacles gratuits donnés chaque décadi :

« Considérant que les fêtes décadaires vont sans délai être organisées par la Convention Nationale ; & que les représentations gratuis qui se donnent sur les 2 théâtres de Marseille remplissent peu l'objet du législateur, qui veut toujours que les plaisirs & les récréations qu'on offre au peuple soit pour lui un délassement & une instruction ; que surtout il soit goûté et senti et reçu par la décence compagne des bonnes mœurs, & que l'honnête citoyen le partage pour y puiser les leçons & l'exemple des vertus ;

¹⁹⁹³ Cité par PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *op. cit.*, p. 61.

¹⁹⁹⁴ *Journal de Marseille*, 30 juin 1792, feuille du 5 juillet 1792.

¹⁹⁹⁵ *Journal de Marseille*, 1^{er} pluviôse an IV (21 janvier 1796), feuille du 3 pluviôse an IV.

¹⁹⁹⁶ *Journal de Marseille*, 22 pluviôse an IV (11 février 1796), feuille du 22 pluviôse an IV.

Convaincus que les Spectacles de Marseille présentent le décadi des assemblées tumultueuses où l'honnêteté et la politesse règnent peu, où les vociférations écartent les citoyens paisibles ; où des hommes semblent accourir pour effrayer les artistes, alarmer les bons Citoyens & dégrader les loges ;

ARRÊTENT : Que les représentations qui se donnent gratis chaque décadi sur les deux théâtres de Marseille, sont supprimées.¹⁹⁹⁷»

A Marseille comme à Paris, les politiques culturelles concernant les spectacles sont donc loin de rencontrer un franc succès.

Pourtant, rien n'est laissé au hasard et la musique même est utilisée d'une manière orientée durant les représentations :

Ainsi, le *Journal de Marseille*, dans sa feuille du 29 brumaire an IV (20 novembre 1795), rapporte que « *Fréron, par arrêté défendit de chanter sur la scène d'autres airs que ceux annoncés sur l'affiche, mais en même temps ordonna que l'orchestre joue, avant qu'on lève la toile, et entre les deux pièces, des airs patriotiques.*

À la suite de cet arrêté, les musiciens jouent chaque soir la Marseillaise, ça ira, la Carmagnole, etc. Scènes pénibles qui ont influé sur les spectateurs, dont le nombre diminue journellement.¹⁹⁹⁸»

Il semble que les politiques culturelles concernant les spectacles produisent l'effet inverse de celui escompté : elles font fuir les spectateurs !

Les politiques engagées vont-elles avoir davantage de résonance auprès des auteurs dramatiques et des compositeurs de musique ?

3. Les politiques culturelles concernant les auteurs :

Dans sa circulaire du 5 messidor an II (23 juin 1794), la Commission d'Instruction publique définit la mission qui lui a été dévolue et indique clairement quelle est la part des auteurs dans la « régénération morale » :

¹⁹⁹⁷ ADBR, L 1210, Marseille 19 pluviôse an III (7 février 1795).

¹⁹⁹⁸ *Journal de Marseille*, 29 brumaire an IV (17 novembre 1795)

« (...) il faut 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 & la vertu, faire aimer les lois & la patrie.

L'arrêté du Comité de Salut public, du 18 prairial, charge la Commission d'instruction publique de ce travail. De celui-là dépendent les succès de l'art dramatique, il est la base, & comme la première pierre du temple que la République élève aux Muses. Pour le hâter, il faut le concours & des artistes, qui exécutent, & des autorités qui surveillent. La commission appelle autour d'elle les hommes & les lumières, le patriotisme & le génie. (...)

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 & la vertu soient également respectés.

La Commission interroge le génie, sollicite les talents, s'enrichit de leurs veilles, & désigne à leurs travaux le but politique vers lequel ils doivent marcher.¹⁹⁹⁹ »

Certains écrivains n'ont pas attendu l'appel de la Commission pour écrire des pièces patriotiques. Ainsi en est-il de Pelabon²⁰⁰⁰, qui fit représenter, le 3 juin 1790, sur le Théâtre de Toulon, la pièce intitulée *La réunion patriotique ou Minerve à Toulon*, comédie en vers provençaux et français. A une demande d'autorisation de dédier cette pièce à la municipalité toulonnaise, celle-ci répond à l'auteur le 10 juin 1790 :

*« Le Conseil toujours disposé à encourager les talents, se rappelant avec plaisir les applaudissements du public à la représentation de la pièce du sieur Pélabon, voulant donner à cet auteur une marque particulière de son estime, déclare que la municipalité se tient honorée de la dédicace qu'il lui offre de cette pièce et l'accepte avec reconnaissance*²⁰⁰¹ ».

Cette œuvre était un tribut payé à la fête de la Fédération, et l'intérêt qu'elle présenta au premier moment s'effaça plus vite encore que le souvenir de l'événement qui y avait donné naissance.

¹⁹⁹⁹ ADBR, L 1210.

²⁰⁰⁰ Pelabon était machiniste à l'Opéra de Toulon.

²⁰⁰¹ AMT, L 68 ; D 2 f° 208.

Si certaines œuvres de circonstance connaissent quelques succès, ceux-ci ne sont que passagers et le public se lasse très vite de ces spectacles instructifs, qui ne sont finalement que des œuvres de propagande sans grande finesse et souvent écrites dans l'urgence.

Après tout, les directeurs de Théâtres, les auteurs, les artistes sont d'abord les obligés du public. En effet, c'est grâce à sa présence et à son soutien qu'un spectacle vit.

Aussi, une fois le 9 Thermidor passé, la programmation des deux salles marseillaises reprendra vite des airs d'Ancien Régime.

Dès 1795, des œuvres qui dénoncent le régime de la Terreur sont mises en scène, comme *L'Intérieur des Comités révolutionnaires*, comédie en 3 actes de Ducancel.

A propos de cette pièce, Edmond et Jules Goncourt font l'analyse suivante :

*« Cette pièce est le coup d'Etat de la réaction. Encore un mois, et la Convention, entraînée, décrète la suppression “ d'un mot justement odieux : comité révolutionnaire ” encore un mois, et cette pièce, toute la France, les moindres villes de France vont l'écouter, l'applaudir. Cette pièce va être la victoire de Thermidor promenée, en grande cérémonie de rire, par tous les départements de la République. Cette pièce sera l'encouragement des timides : elle fera demander la reprise du *Brigand* à l'Opéra-Comique, la représentation de la *Pauvre Femme* à Mme Dugazon. Cette pièce fera patienter huit jours les impatients de la guillotina de Fouquier-Tinville. Cette pièce va être le pilori des Jacobins ; elle sera le bûcher du bonnet rouge ; et des théâtres de province montera la flamme des turbans sanglants d'Aristide et de Brutus, brûlés aux vivats de la foule !²⁰⁰² »*

Dès le 9 vendémiaire an IV (1^{er} octobre 1795), *L'Intérieur des Comités révolutionnaires* est joué au Théâtre de la rue Pavillon à Marseille.

Le *Journal de Marseille* rapporte : *« De toutes les pièces de circonstance, c'est peut-être celle où les Jacobins sont le mieux démasqués (...) On se plaint qu'on ne chante plus *Le réveil Peuple* ; cette pièce en est un bon dédommagement. Les amis de la terreur n'en sortent pas avec un visage riant. Tous les acteurs ont bien mis dans leurs rôles le caractère du personnage représenté.²⁰⁰³ »*

²⁰⁰² Edmond et Jules de GONCOURT, *Histoire de société française pendant le Directoire*, 3^{ème} édition, Paris, 1864, pp. 128-129.

²⁰⁰³ *Journal de Marseille*, 9 vendémiaire an IV (1^{er} octobre 1795).

Peu de temps après, le 6 brumaire an IV (18 octobre 1795), on joue sur le Grand Théâtre, le drame lyrique du *Brigand*. Le *Journal de Marseille* a raconté que « *Le public n'a point laissé échapper les applications contre le terrorisme. Quand le confident de Kirk dit à ce colonel qu'il n'a rien à craindre du Peuple, qui courait en foule pour le voir, le colonel répond :*

- *Si l'on nous menait pendre il y en aurait bien davantage.*

On a crié : "Bis !" Et il a fallu que l'acteur répète. Une ou deux voix ont crié : "Non !"

Voici la chanson de Kirk, au premier acte ; peut-être regardée comme le code du Terrorisme, comme le tableau de ses maximes :

*Point de pitié, point de clémence,
Quand nous trouvons des factieux ;
Envoyons-les en diligence
Aux enfers revoir leurs aïeux.
Bien fol est celui qui s'honore
D'épargner ceux qu'il a vaincus ;
Les vaincus reviennent encore,
Mais les morts ne reviennent plus.²⁰⁰⁴ »*

Et même si certains révolutionnaires fervents, comme la Société Populaire régénérée de Marseille, n'approuve pas, tant pis, la Terreur est passée, place à présent aux œuvres qui ont des qualités artistiques et non pas civiques ou instructives.

Même Gons, chef de Bataillon commandant la place d'Aix en état de siège, encourage la représentation des pièces qui condamnent le « Tyran ».

Ainsi dans une lettre adressée aux citoyens administrateurs du département des Bouches-du-Rhône, en date du 8 pluviôse an V (27 janvier 1797), Gons écrit :
« *Peindre la vertu aimable, intéressante, le vice hideux, voilà le but de la Comédie. Toute pièce qui ne tendrait pas à produire ces effets, doit n'être pas représentés. (...)*
La pièce la Pauvre femme, avait été soumise à ma censure. Après une lecture bien réfléchie je n'avais rien vu qui pût troubler la tranquillité & j'avais donné mon approbation. (...)

²⁰⁰⁴ *Journal de Marseille*, 6 brumaire an IV (18 octobre 1795).

*Ces sortes de pièces sont précisément de celles dont le Directoire semble ordonner la représentation périodique. L'échafaud sur lequel le tyran & les triumvirs ont péri, effraie le méchant, le conspirateur qui voudrait essayer la même domination.*²⁰⁰⁵»

Dès l'année 1794, les politiques culturelles révolutionnaires montrent leurs limites : Lors de la séance du 27 février 1794 à la Convention, Maribon-Montaut annonce que les acteurs du théâtre des sans-culottes, ci-devant Molière, ont joué une pièce intitulée *L'Inauguration de la République française*, c'est-à-dire la sans-culottide de Bouquier. Un conventionnel intervient alors et « observe qu'il est possible que la pièce n'ait pas de succès²⁰⁰⁶ ».

Insuffisance des talents de Bouquier ou lassitude du public à l'endroit de ces pièces de circonstances ? Il reste que l'intervention de ce député montre que les intentions d'une pièce républicaine ne suffisent pas à en assurer le succès et donc que la réalisation des objectifs du gouvernement de « diriger l'esprit public » à partir de pièces de théâtre implique une réception favorable de la part du public. Or ce public ne peut être contrôlé totalement et pis encore, un accueil défavorable provoquerait l'effet inverse, c'est-à-dire la dérision du projet lui-même. Pour Martin Nadeau, auteur de la thèse *Théâtre et esprit public*²⁰⁰⁷, la censure et la propagande révolutionnaire au théâtre ont sévi sur un public qui, même sous la Terreur, n'a guère été médusé²⁰⁰⁸.

²⁰⁰⁵ ADBR, L 480, Aix 8 pluviôse an V (25 janvier 1797).

²⁰⁰⁶ MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, t. LXXXIV, p. 544.

²⁰⁰⁷ NADEAU, Martin, *Théâtre et esprit public : le rôle du Théâtre-Italien dans la culture politique parisienne à l'ère des révolutions 1770-1799*, Thèse d'Histoire sous la direction de Pierre Boulle, Université Mc Gill, Montréal, Canada, 2001, 268 f.

²⁰⁰⁸ NADEAU, Martin, « La politique culturelle de l'An II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *op. cit.*, p. 67.

SECTION II. LES FÊTES COMME COMPLÉMENT AUX POLITIQUES CONCERNANT LES SPECTACLES

Il ne s'agira pas ici d'étudier la « fête » dans son ensemble : il faudrait y consacrer une thèse entière. Nous renvoyons donc sur ce sujet aux excellents travaux déjà réalisés par François-André Isambert pour la fête comme religion populaire²⁰⁰⁹, Mona Ozouf²⁰¹⁰ pour la fête révolutionnaire, Olivier Ihl pour la fête républicaine²⁰¹¹, ou encore Évelyne Duret pour les fêtes à Marseille aux XVIIIe et XIXe siècles²⁰¹².

Il sera plutôt question de traiter ici la fête sous l'angle des rapports qu'elle entretient avec le Théâtre, l'Opéra et le politique (politisation des spectacles, théâtralisation de la politique).

Pour les révolutionnaires, la fête apparaît comme le complément nécessaire et indispensable des politiques engagées concernant les spectacles. (B)

Mais en réalité, les fêtes existaient déjà sous l'Ancien Régime et dès cette époque elles pouvaient déjà revêtir un caractère politique. (A).

A. DES FÊTES QUI EXISTAIENT DÉJÀ SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Sous l'Ancien Régime, il n'y a pas une, mais des fêtes. On peut ainsi distinguer : les fêtes religieuses, les fêtes populaires traditionnelles, et les fêtes données à l'occasion d'événements particuliers comme la naissance du Dauphin, la guérison d'un monarque ou encore les entrées dans les villes de princes ou de personnalités politiques.

La fête n'est pas un phénomène nouveau et remonte à l'Antiquité. Elle a donc les mêmes origines que le théâtre. En réalité, fêtes et spectacles entretiennent dès cette époque, des liens étroits qui seront remis à l'ordre du jour par les législateurs révolutionnaires.

²⁰⁰⁹ ISAMBERT, François-André, *Le sens du sacré : fête et religion populaire*, éditions de Minuit, Paris, 1982, 314 p.

²⁰¹⁰ OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Editions Gallimard, Paris, 1976, 340 p.

²⁰¹¹ IHL, Olivier, *La fête républicaine*, Gallimard, Paris, 1996, 402 p.

²⁰¹² DURET, Evelyne, *Les fêtes à Marseille aux XVIIIème et XIXème siècles*, Thèse sous la direction de Michel Vovelle, Aix en Provence, 1978, 2 volumes, 554 f.

Charles Magnin, dans *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne*²⁰¹³, décrit les fêtes grecques de l'Antiquité dans lesquelles le peuple intervient comme acteur (cela ne rappelle-t-il pas les théories rousseauistes ?) :

« Les nations helléniques ont pris plus tôt et conservé plus longtemps qu'aucune autre, l'habitude de se mêler activement aux jeux qui ne procurent à tant d'autres peuples que des jouissances inertes et passives. Cette propension à partager constamment les travaux du culte avec ses prêtres, et les fatigues, ou, si l'on veut, les plaisirs scéniques avec ses acteurs, est un des caractères et une des gloires du peuple grec. Les quatre grands jeux, les jeux olympiques, néméens, isthmiques et pythiens, ont présenté fort tard, et quelques-uns jusqu'au IV^e siècle de notre ère, le spectacle admirable de citoyens pleins d'émulation, venant déployer à l'envi leur adresse, leur force, leur génie, leurs richesses, leur beauté, aux regards approbateurs de leurs concitoyens et de leurs rivaux. Ces quatre grands jeux étaient les plus anciennes conquêtes faites par le génie populaire sur le domaine hiératique. Dans ces fêtes, consacrées chacune à une divinité, le sacerdoce fut réduit au simple rôle d'assistant. On voyait à Olympie, près d'un autel de marbre, une femme, la seule qui fût admise dans ces solennités, la prêtresse de Cérès Chamyne, assise pendant la durée des jeux, comme nous avons vu le prêtre de Bacchus assis au premier rang du théâtre d'Athènes.

*Outre ces quatre grands jeux, chaque république, chaque ville avait des fêtes particulières, dans la célébration desquelles le peuple partagé en chœurs et conduit par un chef de son choix, appelé Chorège, intervenait comme acteur et comme concurrent*²⁰¹⁴. (...) *chaque contrée, chaque ville et presque chaque bourg était placé sous la protection d'une ou de plusieurs divinités. C'est à l'occasion de ces fêtes que nous appellerions patronales, que se déployait particulièrement l'instinct dramatique du peuple grec.*²⁰¹⁵ »

Le peuple romain, lui aussi, aura ses fêtes même si l'on peut dire avec Charles Magnin que « l'Italie eut moins de fêtes que la Grèce où le peuple intervenait à la fois comme acteur et comme assistant. (...) à Athènes, un grand nombre de citoyens prenaient part aux représentations scéniques, soit en qualité de Chorège, soit comme acteurs ou comme choreutes. À Rome, excepté quelques farces nationales que la jeunesse romaine

²⁰¹³ MAGNIN, Charles, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne, ou histoire du génie dramatique depuis le I^{er} jusqu'au XVI^e siècle*, A. Eudes, Paris, 1868, XXXII – 522 p.

²⁰¹⁴ *Ibid.*, pp. 99-100.

²⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 109.

aimait à représenter, les esclaves et les affranchis se montraient seuls sur la scène et sur l'orchestre.

Cependant l'instinct mimique était trop puissant chez les peuples de l'Italie, pour ne pas rompre, en beaucoup d'occasions, la double barrière que lui opposaient la religion et la loi politique. Aussi y eut-il à Rome, même au temps de la plus grande austérité républicaine, un remarquable emploi du génie dramatique dans toutes les grandes solennités. (...)

De ces fêtes antiques demi-religieuses et demi-populaires, les unes se célébraient dans la ville et avaient pour acteurs certaines classes de citoyens ou certains corps de métiers, comme il arriva au moyen âge ; les autres se célébraient à la campagne et avaient pour acteurs des laboureurs, des bergers, des vigneron. ²⁰¹⁶ »

Ces traditions attachées à la fête se retrouvent au Moyen-âge et les fêtes urbaines auxquelles Charles Magnin fait allusion à propos des peuples grecs et romains, se retrouvent à Marseille. D'ailleurs, Augustin Fabre, dans sa *Notice historique sur les anciennes rues de Marseille*²⁰¹⁷, regrette ce temps où les fêtes étaient des manifestations spontanées :

« Qu'avons-nous fait de tant d'usages héréditaires, de tant de joies innocentes et de tant de coutumes naïves ? Nos plaisirs ne sont plus que des grimaces cérémonieuses, et nos fêtes publiques, parades sans élan, démonstrations vaines et froides, comme tout ce qui est de commande officielle, ne valent pas ce qu'elles coûtent. La gaieté franche a disparu ; l'indifférence coule à pleins bords et nous inonde.

Tels ne furent pas les amusements de notre ancienne Marseille. Ah ! Ceux-là remuèrent toutes les entrailles populaires, et il y eut des jeux pour tous les âges, des spectacles pour tous les goûts, des mouvements d'indicible réjouissance dans ces vieilles rues où respirait avec une puissance merveilleuse l'esprit municipal qui maintenant ne donne pas signe de vie. Des exercices gymnastiques fortifiaient la jeunesse. Voyez les jeux de l'arbalète et de l'arquebuse ; voyez sur les places publiques, en diverses jours commémoratifs, ces danses pleines d'entrain ; voyez ces scènes carnavalesques ; voyez ces marches processionnelles des corps d'arts et métiers, faisant flotter leurs drapeaux au vent et célébrant avec éclat leurs fêtes patronales, tantôt à la clarté du soleil,

²⁰¹⁶ MAGNIN, Charles, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne*, op. cit, pp. 269-272.

²⁰¹⁷ FABRE, Augustin, *Notice sur les anciennes rues de Marseille démolies en 1862 pour la création de la rue impériale*, Imprimerie et Lithographie J. Barile, Marseille, 1862, 315 p.

*quelquefois dans la nuit à la lueur des torches. Entendez ces violons, et ces fifres, et ces tambourins, et ces joyeuses fanfares, et ces chants mis à l'unisson des cœurs.*²⁰¹⁸ »

N'est-ce pas justement cette spontanéité, cet « esprit municipal », cette ferveur patriotique que les révolutionnaires tenteront de remettre à l'ordre du jour avec leurs fêtes et cérémonies ? N'est-ce pas à cette unité populaire que Rousseau fait référence dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* ?

Sous l'Ancien Régime, la fête prend des formes des diverses et à des objets très différents (religieux, populaire, politique, commémoratif etc.)

On peut cependant distinguer deux grandes catégories de cérémonies²⁰¹⁹ :

- D'un côté, les fêtes traditionnelles : elles sont régulières et leur déroulement est généralement établi par la coutume. Elle ne nécessite donc pas la publication d'un programme. Ce sont des fêtes spontanées à grande participation.
- De l'autre, les fêtes occasionnelles : ce sont des manifestations exceptionnelles qui sont le plus souvent dues à l'initiative des autorités

Concernant les manifestations qui ont un caractère plus politique on peut distinguer :

- D'abord, les cérémonies qui sont des commémorations d'événements historiques locaux importants. Ainsi, parmi La foule des fêtes marseillaises, deux seulement sont de ce type et concernent : la reddition de Marseille sous l'autorité d'Henri IV en 1596²⁰²⁰, et la grande Peste de 1720- 1722.
- Ensuite il y a les fêtes données à l'occasion d'un événement qui concerne tout le royaume : naissances ou mariages royaux, guérison d'un monarque etc.

Lorsqu'il y a un décès, ou que le roi est malade toute activité festive ou théâtrale cesse comme en témoigne la lettre adressée à Mgr de Meilhan, Intendant, le 12 mai 1774.

Dans ce courrier il est indiqué, à propos du bulletin sur l'état de maladie du roi qui a été « reçu sur les onze heures du soir » :

²⁰¹⁸ FABRE, Augustin, *Notice sur les anciennes rues de Marseille*, op. cit, pp. 10-11.

²⁰¹⁹ DURET, Evelyne, *Les fêtes à Marseille aux XVIIIème et XIXème siècles*, Thèse sous la direction de Michel Vovelle, Aix en Provence, 1978, pp. 6-14.

²⁰²⁰ Casaulx avait été porté à l'Hôtel de Ville le 20 février 1591 par une émeute qu'avaient fomentée les chefs de la Ligue. Il exerça pendant cinq ans une dictature absolue. Ennemi de la bourgeoisie commerçante et de l'autorité royale, il voulait faire de Marseille, une République indépendante. Il fut tué par Pierre de Libertat le 17 février 1596 : le lendemain le duc de Guise prenait possession de Marseille. Ce sujet avait inspiré à Leblanc la pièce *Marseille rendue*, voir AMM, GG 206, Paris 11 décembre 1777.

« *Nous sommes dans les plus justes alarmes. Tout spectacle et amusement public est interdit à Marseille. On commença hier les prières publiques dans toutes les paroisses de la ville*²⁰²¹ »

- Enfin il y a les entrées royales et officielles qui sont l'occasion de grandes démonstrations.

Nous ne développerons pas ici toutes les fêtes qui ont pu exister en Provence sous l'Ancien Régime car cela demanderait une étude approfondie et distincte. D'ailleurs les travaux, d'Evelyne Duret sur *Les fêtes à Marseille au XVIIIe et XIXe siècles* effectués sous la direction de Michel Vovelle sont à signaler²⁰²².

Ce que nous souhaitons montrer c'est, d'une part comment ces fêtes d'Ancien Régime ont pu avoir un caractère théâtral et politique et, d'autre part, comment elles ont pu être reprises par les législateurs révolutionnaires toujours avec ces mêmes buts.

Nous ne citerons donc que les fêtes les plus importantes comme celle de Saint-Victor. Ce centurion de l'armée de Maximilien, né à Marseille, subit le martyre vers 303. Agustin Fabre fait le compte-rendu détaillé de cette cérémonie dans sa *Notice historique sur les anciennes rues de Marseille* :

« *Je me borne à décrire la plus éclatante ; c'est la course du Capitaine de Saint-Victor. Toute la noblesse de Provence y était conviée par les consuls de Marseille, et l'on accourait de toutes les villes voisines pour assister à ce spectacle d'une grandeur saisissante.*

Le personnage principal de la fête était toujours choisi parmi les premiers gentilhommes de Marseille, et il devait réunir, comme le Prince d'Amour à Aix, les avantages de la fortune à ceux de la naissance, car la ville ne lui donnait qu'une faible indemnité, et la plus grande partie des frais restait à sa charge.

La veille du jour du glorieux martyr, à l'entrée de la nuit, le cortège se mettait en marche, au milieu des flots populaires. Les capitaines de quartier, à la tête de leurs compagnies, tambours battant, enseignes déployées, précédaient le capitaine de Saint-

²⁰²¹ AMM, BB 278, f° 2 v°, Marseille 12 mai, 1774.

²⁰²² DURET, Evelyne, *Les fêtes à Marseille aux XVIIIème et XIXème siècles*, Thèse sous la direction de Michel Vovelle, Aix en Provence, 1978, 2 volumes, 554 f.

Victor, armé de toutes pièces comme un chevalier du moyen âge, monté sur un cheval richement harnaché et couvert d'un caparaçon de damas blanc, semé de croix de tafetas bleu, aux armes du monastère qui étaient d'azur à quatre bâtons en sautoir pommetés d'or, et l'écu de la ville de Marseille sur le tout. Le capitaine était entouré de six pages à cheval et de douze autres cavaliers portant chacun un flambeau de cire blanche. Puis venait une brillante cavalcade de jeunes gentilhommes formés en escadrons de couleur différente, tous rivalisant d'élégance et de richesse dans leurs costumes et leurs armures. Chaque gentilhomme avait à ses côtés deux pages à ses armes et à ses couleurs, un flambeau ardent à la main. Le capitaine de Saint-Victor saluait les dames qui se pressaient sur son passage, et les applaudissements se mêlaient aux sons de mille instruments de musique.

Le lendemain, à sept heures du matin, le capitaine de Saint-Victor, escorté de ses pages, faisait une autre course dans la ville. Arrivé à la tour Saint-Jean, il traversait, toujours à cheval, le port sur un pont de bateaux construit par le corps des patrons pêcheurs, et il se rendait à l'église de Saint-Victor pour assister à la procession qui commençait à dix heures. Toutes les magnificences religieuses venaient alors se déployer aux yeux d'un peuple avide d'émotions et de spectacles. Les reliques du Saint étaient portées sur les épaules de douze diacres, revêtus de leurs aubes et de leurs dalmatiques, couronnés de chapeaux de fleurs, et tenant tous une palme à la main, pour rappeler la gloire du martyr. Un trône s'élevait au milieu du pont tout couvert de riches étoffes. On y plaçait la châsse du Saint pendant quelques instants, en vue du port et de la pleine mer. Les prud'hommes venaient la saluer à la manière antique, avec leurs longues et larges épées. L'artillerie des remparts et celle des galères y joignaient le salut de leur voix tonnante. Les tambours, les trompettes, les cloches sonnait à toutes volées, les acclamations des équipages, tout formait un écho immense qui remuait les cœurs et montait dans les airs avec des nuages d'encens. Le capitaine de Saint-Victor marchait devant les reliques que suivaient les consuls en robe rouge, les conseillers de ville et les principaux citoyens. La procession se déroulait dans des rues couvertes d'herbes odoriférantes, décorées de tentures, de guirlandes, d'arcs de triomphe, de dômes de verdure entrelacée d'immortelles, et une pluie de fleurs tombait de toutes les fenêtres sur la châsse du Saint. Après la procession, le capitaine remettait l'étendard entre les mains de l'abbé de Saint-Victor qui lui donnait un grand festin auquel étaient invités les consuls et les principaux personnages de leur suite. C'était une de ces fêtes comme on

*savait alors les faire, et comme nos vieilles rues, tressaillant d'enthousiasme, en furent souvent le théâtre.*²⁰²³ »

Les entrées officielles de personnages royaux sont l'occasion de grandes réjouissances. A la fin de l'année 1515, Louise de Savoie, mère de François Ier, la reine de France et sa sœur la duchesse d'Alençon, suivie d'une cour brillante et de nombreux cavaliers, firent un voyage en Provence pour visiter la Sainte Baume. Le 3 janvier 1516, la ville de Marseille reçut les trois princesses avec magnificence et leur donna le spectacle d'un combat naval à coups d'Orange. Dans son *Histoire de Marseille*²⁰²⁴, Augustin Fabre raconte :

« Les princesses attendirent à Marseille François Ier, qui ne tarda pas d'y arriver après avoir laissé en Italie des forces considérables sous le commandement du connétable de Bourbon. Le conseil de ville, interprète de l'allégresse publique, avait fait de grands préparatifs pour donner de l'éclat à l'entrée de ce prince, qui recevait sur sa route les applaudissements que méritaient sa valeur et ses triomphes. Les corporations, la milice, le clergé, les conseillers municipaux, l'assesseur et les consuls, sortirent processionnellement de la ville et allèrent au-devant de lui, au bruit de l'artillerie des remparts. Des enfants portant des banderoles aux armes de France, ouvraient cet imposant cortège. Venaient ensuite de jeunes filles, richement vêtues et laissant flotter leur chevelure. Le clergé portait des reliques. Toutes les rues où le prince passa étaient ornées de riches tentures. On regretta vivement de ne pas pouvoir exposer à sa vénération les reliques de saint Louis, évêque de Toulouse, que les Aragonais ne voulurent jamais restituer. On imagina d'y suppléer en élevant des théâtres sur les principales rues, pour y représenter, au passage du roi, les actions les plus remarquables du saint.

Le lendemain de son arrivée, François Ier alla visiter les galères, et sitôt qu'il fut monté sur celle qu'on lui destinait, on renouvela le combat naval où les oranges remplaçaient les boulets. Ce spectacle amusa beaucoup François ; et, comme il n'était pas dans ses habitudes de rester tranquille spectateur des batailles, il prit un large bouclier et se signala par son adresse et son ardeur dans cette lutte d'un genre nouveau, où la

²⁰²³ FABRE, Augustin, *Notice sur les anciennes rues de Marseille démolies en 1862 pour la création de la rue impériale*, Imprimerie et Lithographie J. Barile, Marseille, 1862, pp. 11-14.

²⁰²⁴ FABRE, Augustin, *Histoire de Marseille*, M. Olive, Marseille, Tome I, 1829, 543 p., Tome II, 1829, 716 p.

*victoire qu'on lui disputa ne fit du moins couler aucune larme. Suivi ensuite des galères et de plusieurs brigantins, il alla voir au Château-d'If plusieurs animaux rares, et entre autres un éléphant que le roi de Portugal envoyait au pape Léon X. Trois jours après, François Ier partit de Marseille avec toute sa cour et se rendit à Aix.*²⁰²⁵ »

En mars 1660, Louis XIV entre lui aussi dans Marseille mais pour des raisons bien différentes. En effet, à la suite d'une insurrection de la ville, le monarque²⁰²⁶ pénètre dans la cité phocéenne en vainqueur et supprime les libertés municipales. Ainsi, par son édit du 5 mars 1660, Louis XIV remplace les consuls marseillais par deux échevins, auxquels est conférée, entre autres fonctions, « la conduite de la police de la ville ». Les fêtes deviennent alors un repère important d'un point de vue du fonctionnement de ces nouvelles institutions puisqu'il est prévu :

*« Et pour donner part au maniement de la chose publique à tous les habitants de ladite ville qui sont de la qualité requise, voulons et nous plaist que toutes les années, le jour et feste Saint-Simon et Saint-Jude, les eschevins et conseil s'assemblent au moins au nombre de trente-cinq, en présence du gouverneur-viguiier en l'Hostel de Ville, à une heure après-midi, et à la pluralité des voix, lesdicts eschevins et conseillers nommeront, chacun à haute voix, quatre personnes de chaque eschelle, les uns après les autres, de la qualité ci-devant dicte pour remplir les charges de deux eschevins et assesseur.*²⁰²⁷ »

A la suite de cet édit du 5 mars 1660, se trouve le « *Rolle des personnes que le Roy a cejourd'huy choisies et nommées pour les charges de gouverneur-viguiier, eschevins, assesseur, conseillers et autres officiers municipaux de ceste ville de Marseille et pour les exercer savoir, ledict viguiier jusquesau premier jour de may de l'année 1662 et les autres officiers jusqu'à l'élection prochaine qui se fera le jour et feste de Saint-Simon et Saint-Jude, XXVIII du mois d'octobre de la présente année, suivant l'arrêt du conseil de Sa Majesté de cejourd'huy*²⁰²⁸ ».

Le Roi-Soleil quitte Marseille, le 8 mars 1660, en laissant une garnison de 3500 hommes.

²⁰²⁵ FABRE, Augustin, *Histoire de Marseille, op. cit.*, vol. 2, pp. 42-43.

²⁰²⁶ Lors de ce passage à Marseille en mars en 1660, Louis XIV logera dans l'hôtel des de Riqueti Mirabeau, situé sur la place de Lenche.

²⁰²⁷ Article XV de l'édit du 5 mars 1660. Voir MERY et GUINDON, *Histoire analytique et chronologique des actes et des délibérations du corps et du conseil de la municipalité de Marseille, depuis le Xème siècle jusqu'à nos jours*, typographie Barlatie-Feissat et Demonchy, Marseille, 1848, t. VI, pp. LX-LXI.

²⁰²⁸ *Ibid.*, pp. LXXIII-LXXIV.

A propos des fêtes données à l'occasion d'événements comme les naissances et les mariages royaux ou princiers, une lettre du duc de Villars adressée aux échevins de Marseille, et datée du 15 septembre 1753, nous apprend que c'est le roi qui donne les instructions à suivre pour l'organisation des réjouissances en pareilles circonstances : «*C'est avec un très grand plaisir que je vous annonce que Mme la Dauphine vient d'accoucher heureusement d'un second prince qui sera nommé duc d'Aquitaine. Je vous prie de rendre cette nouvelle publique dans la ville. Dès que j'aurai reçu les ordres de sa Majesté pour les réjouissances je ne manquerai pas à vous en faire part.* ²⁰²⁹ »

Si les naissances royales sont l'occasion de fêtes, le théâtre y prend souvent une part importante. Il n'est pas rare que des pièces en rapport avec l'événement soient représentées ou même qu'elles soient écrites pour l'occasion.

Ainsi le *Journal de Provence* du 29 octobre 1781 nous apprend :

«*On devait jouer, lundi 29 octobre, sur notre théâtre, l'opéra des Vendangeurs. Sur l'heureuse nouvelle qui se répandit de l'accouchement de la Reine & de la naissance du Dauphin, une personne fit dans l'instant, le couplet suivant sur l'air du vaudeville qui termine les Vendangeurs, & l'envoya à Mademoiselle Cifolelli pour chanter après le dernier complet :*

*Dans ce grand jour, messieurs, toute la France
Est enivrée & de joie & d'amour :
A notre tour
D'un beau Dauphin célébrons la naissance,
Et partageons les plaisirs de la cour.*

L'auteur de cet impromptu est un jeune homme de la Ciotat âgé de 14 ans, qui se connaît plus en musique qu'en vers. ²⁰³⁰ »

Le 9 novembre 1781, le rédacteur du *Journal de Provence* nous apprend qu'à l'occasion de cet « heureux accouchement de la Reine », Bonnet-Bonneville a écrit un hommage patriotique en forme de divertissement intitulé *Ce qu'on attendait, ou l'Heureux*

²⁰²⁹ AMM, GG 203, 15 septembre 1753.

²⁰³⁰ *Journal de Provence*, 29 octobre 1781, t. 3, p. 165.

événement. Cette œuvre a été représentée sur le Théâtre de Marseille pour la première fois le 9 novembre 1781, et redonnée deux autres fois à la demande du public :

« *L'auteur dit que c'est le fruit de son zèle plus que de son travail, & qu'il n'a mis que 24 heures à le faire. On cite ici quelques couplets. Un patron de barque chante en patois marseillais, sur l'air Digue Janeto, ti voues-ti louga ?*

Le couplet final au Public (chanté par l'auteur) dit :

*Si notre hommage
Rempli vos souhaits
larirette,
C'est qu'il est le langage
Du cœur marseillais.²⁰³¹ »*

À l'occasion du sacre de Louis XVI, le 29 juin 1774, la municipalité de Toulon donna de grandes fêtes, comprenant, pour la première fois, une représentation théâtrale gratuite pour le peuple. On joua La partie de chasse Henri IV²⁰³² et Le tonnelier²⁰³³, deux opéras-comiques « *où assistèrent plus de huit cents artisans ou journaliers avec leurs femmes. Tous ces spectateurs témoignèrent la plus grande satisfaction d'un spectacle aussi nouveau pour eux et, nonobstant la foule, il y régna la plus grande tranquillité et ils en sortirent en ne cessant de crier : 'Vive le Roy !',²⁰³⁴ ».*

Enfin nous citerons l'exemple des fêtes données à l'occasion de la dernière entrée du premier président du Parlement d'Aix.

Le 7 mars 1747, le premier président du Parlement, Jean-Baptiste Des Gallois de La Tour décède. On sait que son fils, déjà intendant, va être nommé à sa place.

Le nouveau Premier n'a pas encore prêté serment entre les mains du roi ; et la missive qu'on lui envoie marque la nuance :

« *nous avons appris avec plaisir votre nomination* » peut-on y lire. « *La réputation que vous vous êtes acquise vous est un sûr garant que sous vos yeux nous ne déchoirons point de la nôtre. C'est ainsi qu'en travaillant de concert à rendre la justice nous*

²⁰³¹ *Journal de Provence*, 9 novembre 1781, t. 3, p. 185.

²⁰³² De Collé

²⁰³³²⁰³³ Opéra-comique, paroles et musique d'Audinot, représenté pour la première fois à l'Opéra-comique le 28 septembre 1761.

²⁰³⁴ AMT, BB 30, f° 559. Voir aussi PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *op. cit.*, p. 15.

partagerons avec vous les pénibles fonctions de la magistrature et qu'animés du même esprit nous entretiendrons inviolablement l'union qui fait le bonheur des compagnies²⁰³⁵ ».

Avec cette nomination, les parlementaires aixois du XVIII^e siècle voient là « l'occasion de célébrer la gloire de leur compagnie ». La dernière réception en fanfare date des années 1680 (pour Pierre Cardin Lebret). Il fallait donc utiliser cet événement pour redorer un peu plus le prestige du Parlement et pourquoi pas pour l'augmenter. On décide donc de consulter les archives de la cour et aussi les parlements des villes pourvues de garnisons, notamment ceux de Metz et de Besançon, « *pour établir une fois pour toutes la manière avec laquelle doit être reçu M. le premier président lorsqu'il arrive la première fois pour se faire recevoir*²⁰³⁶ ».

Le 20 mars, les commissaires du Parlement font parvenir à La Tour la copie du cérémonial observé depuis la création du Parlement (en 1501) augmenté, disaient-ils, de modifications « pour apporter de nouveaux honneurs ». Les festivités allaient se dérouler sur six jours. L'arrivée était annoncée pour le vendredi 10 mai. Ce jour là, les quartiers prirent les armes et s'assemblèrent place de l'Hôtel de ville. Il était midi. Au même moment la compagnie des marchands (trente deux hommes), se mettait à cheval, précédée de trois trompettes et d'un timbalier, tous en uniforme rouge, et s'assemblait hors les murs.

À 13 heures les quatre bataillons des régiments de Talaru et de Médoc (en garnison) et les deux bataillons des Volontaires royaux (arrivés la veille) prenaient les armes et étaient mis en bataille sur le cours (aujourd'hui Mirabeau). Les syndics et les députés au parlement en robe, ceux des notaires, ceux des procureurs au Sièges en robe, quittaient le palais, les premiers en un carrosse à trois chevaux, les autres dans deux carrosses à deux chevaux. Plus tard c'était le tour des quatre députés de la sénéchaussée en robe, dans un carrosse à quatre chevaux. Deux huissiers en robe et à cheval les précédaient.

À 15 heures, la maréchaussée à cheval, sous le commandement du lieutenant et de l'exempte, gagnait la porte du palais où s'étaient réunis les députés du Parlement (quatre conseillers et l'avocat général, Leblanc de Castillon). Ceux-ci ordonnaient aux

²⁰³⁵ ADBR, C 3452. Cité par EMMANUELLI, Marcel F-X., « Jeux de miroirs : Autour de la dernière entrée du Premier Président du Parlement d'Aix (1748) », *Provence Historiques*, Tome LVII, fascicule 229, juillet-août-septembre 2007, pp. 269-287

²⁰³⁶ *Ibid.*, p. 271.

capitaines des quartiers de « *faire filer leur troupe et de sortir de la ville par la porte de Villeverte en passant par le cours (des Minimes) et de border la haie jusques au chemin d'Avignon*²⁰³⁷ ». Puis ils quittaient le palais en robe, dans deux carrosses à six chevaux, suivis d'un autre carrosse à six chevaux vide, précédés de la maréchaussée. Devant chaque carrosse, à cheval, deux huissiers en robe et la baguette à la main et deux valets de chambre (en livrée, on peut le supposer). Ils passèrent par le cours Mirabeau, où les troupes prirent les armes et bordèrent la haie, puis par la porte de Villeverte au-delà de laquelle les troupes bourgeoises rendirent les mêmes honneurs.

L'arrivée du premier président fut saluée par un tir de « boetes ». Les bataillons d'infanterie bordaient maintenant la haie, de Villeverte jusqu'à la rue de l'Intendance. Dans l'ordre les bataillons de Médoc, puis ceux des Volontaires royaux, enfin ceux de Talaru, massés entre l'Hôtel de l'Intendant et le haut du cours (à leur tête, M. De la Roche, brigadier des armées du roi et commandant de la place).

Le cortège entrait dans la ville. Pendant qu'il s'écoulait lentement, la garde bourgeoise se massait à la place des Prêcheurs²⁰³⁸.

Un nouveau tir de « boetes » salua l'arrivée à l'Intendance. Les consuls gagnèrent alors l'Hôtel de ville pour y chercher les présents protocolaires, tandis que des députés du Sièges, des procureurs, des notaires se rendaient au palais pour en revenir visiter et haranguer La Tour. Ils furent suivis par les officiers d'artillerie, ceux de Talaru et de Médoc puis ceux des Volontaires royaux, les Messieurs du Parlement en robe, les commandants des trois régiments. La visite des Procureurs du Pays « et de nombre d'autres personnes » clôtura la journée. Entre-temps, revenus au palais « en carrosse » les députés du Parlement avaient ordonné la séparation de la garde bourgeoise.

Le 11 mai, « la noblesse en corps, très nombreuse » conduite par le marquis de Suffren-Saint-Tropez, syndic d'épée, et l'avocat Canceris, syndic de robe, fit sa visite. Elle fut suivie de celle de M. de Régusse. L'après-midi La Tour la lui rendit, en robe, remit ses provisions et demanda son agrément pour être reçu. Puis il se rendit chez chacun des Messieurs pour les prier à dîner le soir de sa réception.

Les chambres s'assemblèrent le 13 mai pour préparer la cérémonie : sept présidents et cinquante-six conseillers avaient fait le déplacement. Elle eut lieu le lendemain, en présence de l'archevêque d'Aix, sans examen de capacité, avec rapport de vie, mœurs

²⁰³⁷ ADBR, C 3452.

²⁰³⁸ EMMANUELLI, Marcel F-X., « Jeux de miroirs : Autour de la dernière entrée du Premier Président du Parlement d'Aix (1748) », *op. cit.*, pp. 274-275.

et religion, lecture du serment au roi et des lettres de cachet. Puis le premier président entra dans la salle pour prêter serment à genoux entre les mains de M. de Régusse d'être fidèle au roi et à la justice et de « maintenir les droits du Parlement ». Il gagna ensuite sa place, harangua l'assemblée (M. de Régusse lui répondit). Puis tout le monde s'en fut ouïr la messe.

Retourné chez lui, premier président était visité par la compagnie « en forme de cours », précédée des huissiers avec leur baguette mais sans leur masse. Elle fut reçue « en haut de l'escalier et au-dehors des appartements de M. le premier président qui les à tous veu défilier ». Tout le monde étant entré dans l'appartement, il y eut échange de compliments entre M. de Régusse et La Tour. En fin de visite, celui-ci raccompagna ses confrères « jusqu'à la grand porte de la rue sur le seuil de laquelle s'étant mis il a salué tous les messieurs à mesure qu'ils défilaient ». Un dîner réunit ensuite tous les magistrats à l'Intendance.

Enfin, le 15 mai, se présentaient les échevins de Marseille avec l'orateur de la communauté « et leurs cortèges ». Une dernière fois, le premier président rendait à ses confrères pour les remercier²⁰³⁹.

Que retenir de cette entrée de six jours, en dehors de ce souci extrême du détail honorifique, symbolique, patent tout au long des manifestations ?

Selon Emmanuelli, « l'entrée du premier président en 1748 a donné l'occasion aux Messieurs de confirmer en l'amplifiant la place exceptionnelle que reconnaissait au parlement le cérémonial des entrées princières. (...) Cette illusion de la suprématie, ils allaient la conserver pendant un quart de siècle et même davantage si l'on considère le triomphe de La Tour à son rétablissement en 1775. La confusion sur une même tête des fonctions de premier président et d'Intendant pouvait même être considérée comme un atout supplémentaire puisque ainsi le parlement a pu accroître son rôle en matière de tutelle des communautés.

Le cérémonial était trompeur. C'était un miroir où le parlement croyait voir sa puissance et qu'il tendait aux spectateurs en guise de preuve démonstrative, aux autres pouvoirs en manière de rappel à l'ordre. Or rien n'était plus inexact. Dans les années 1755- 66 on enregistre plusieurs accrochages avec le gouverneur en matière de

²⁰³⁹ EMMANUELLI, Marcel F-X., « Jeux de miroirs : Autour de la dernière entrée du Premier Président du Parlement d'Aix (1748) », *op. cit.*, pp. 275-276.

préséance dans les Te Deum (1753, 1755, 1762, 1766) et dans les cérémonies publiques (1753²⁰⁴⁰).²⁰⁴¹»

Les fêtes sous l’Ancien Régime revêtent donc des formes très variées. Pour Abel Poitrineau²⁰⁴², la fête traditionnelle comprend trois types de manifestations²⁰⁴³ :

- La fête profane
- Les fêtes périodiques qui ont en général une origine religieuse et qui s’insèrent dans le calendrier liturgique catholique : fête du titulaire de la paroisse, de son saint patron, fête mariale ou grande fête chrétienne telle que Pâques.
- Les fêtes occasionnelles qui sont surtout des fêtes officielles et que l’on peut nommer dynastiques. Elles incluent, la célébration d’un Te Deum. Le rituel de la fête occasionnelle procède du même esprit triomphaliste que le rituel catholique : toute une liturgie d’État se dégage, calquée sur la liturgie religieuse. Le rituel des fêtes occasionnelles donne de l’importance aux préséances hiérarchiques, sur lesquelles l’ordre social d’Ancien Régime est fondé. (Voir la réception de François Ier à Marseille en 1516, ou encore l’entrée du comte de Provence dans cette même ville en 1777, et également la dernière entrée du premier président du Parlement d’Aix).

La fête traditionnelle est « encadrée, canalisée. Cette cérémonie étant sous tutelle (...), il est relativement facile à l’autorité publique de la récupérer, c’est-à-dire de l’utiliser pour façonner l’esprit public.²⁰⁴⁴ »

Par ailleurs, ces manifestations ont une fonction sociale : « La fête a pour fonction d’unir les individus par delà les différences catégorielles, de faire passer un message et servir par là un conformisme fédérateur, de détendre les ressorts sociaux et de créer ainsi une sorte de “vacance de la contrainte”²⁰⁴⁵ ».

²⁰⁴⁰ ADBR, C 3452.

²⁰⁴¹ EMMANUELLI, Marcel F-X., « Jeux de miroirs : Autour de la dernière entrée du Premier Président du Parlement d’Aix (1748) », *op. cit.*, p. 287

²⁰⁴² Voir POITRINEAU, Abel, « La fête traditionnelle », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 221, juillet-septembre, 1975, pp. 339-355

²⁰⁴³ On peut aussi se référer à la définition de la fête donnée dans l’*Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert. Voir à ce sujet l’article de Jean EHRARD, « Les Lumières et la fêtes », *in AHRF*, n° 221, Juillet-Septembre 1975.

²⁰⁴⁴ POITRINEAU, Abel, « La fête traditionnelle », *op. cit.*, p. 341.

²⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 352.

La fête qu'elle soit d'Ancien Régime ou révolutionnaire n'est pas figée et ne peut l'être : comme le peuple est son acteur principal, elle se construit donc autour de lui et en fonction de lui. Dans ce sens, l'étude des fêtes est aussi importante que l'analyse du comportement du public durant les représentations au Théâtre : cela nous révèle l'état d'une société politique à un moment donné.

Par ailleurs les fêtes mettent le théâtre dans la rue : ainsi, la Fête-Dieu à Aix, à Marseille ou à Toulon, a donné lieu à des défilés de tableaux vivants grâce à une sorte d'intrigue, de progression de l'action, voire de mise en scène. La fête apparaît alors comme un théâtre pédagogique²⁰⁴⁶.

Mais selon Abel Poitrineau, certains signes « *laissent penser que la fête traditionnelle assure de plus en plus mal sa fonction de théâtre pédagogique ; son message n'est plus décodé : d'où l'indifférence de la masse. Le corps festif paraît exsangue. Toute une propagande sociologique, longtemps efficace, en faveur d'un certain type de société, ne passe plus ; (...) ses manifestations en sont frappées d'obsolescence, réduites qu'elles se trouvent à des mécanismes périmés. Une succession est ouverte et l'héritage festif d'Ancien Régime ne sera accepté ultérieurement que sous bénéfice d'inventaire. Une nouvelle approche s'amorce qui va établir l'homme comme citoyen et non plus comme sujet – ce que faisait la fête traditionnelle – mais proche est le retour à un type de fête très rechargé en passion. (...) Déjà se prépare la grande plongée dans la Révolution et dans vingt ans de guerre, qui va restaurer la fête dans sa dimension la plus grandiose, sa dimension panique.* ²⁰⁴⁷ »

B. LES FÊTES RÉVOLUTIONNAIRES : UN COMPLÉMENT A LA MISSION D'ÉDUCATION DES SPECTACLES

a. L'inspiration rousseauiste, seule et unique source d'influence ?

La constatation de l'influence rousseauiste est reconnue par les spécialistes des fêtes révolutionnaires. Et pour cause, les législateurs révolutionnaires eux-mêmes ne se cachaient pas, à l'époque, de faire référence au philosophe Genevois.

²⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 351.

²⁰⁴⁷ POITRINEAU, Abel, « La fête traditionnelle », *op. cit.*, p. 355.

Nous nous bornerons ici à montrer la similitude entre les écrits de Rousseau et les discours des législateurs révolutionnaires sur les fêtes

Pour le penseur Genevois, les spectacles, dans une République, doivent rassembler et non diviser.

Au théâtre, Rousseau oppose donc la fête : dans cette dernière, les acteurs et les spectateurs sont confondus, la communauté entière se donne en représentation. Lors de la fête, les citoyens jouissent de leur existence commune tandis que le Théâtre est coûteux, donc cher ; il creuse par conséquent les inégalités économiques.

La fête, elle, est publique : tous les citoyens, quels que soient leurs rangs, y sont présents. En résumé, la fête n'impose ni la présence ni l'entretien d'une troupe de comédiens ; elle renforce les principes de la République, elle conserve la pureté des mœurs.

Dans sa *Lettre à d'Alembert*, Jean-Jacques Rousseau fait la description d'une fête publique.

« Quoi ! Ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République ? Au contraire, il en faut beaucoup ! C'est dans les Républiques qu'ils sont nés ; c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. À quels peuples convient-il mieux de s'assembler souvent et de former entre eux les doux liens du plaisir et de la joie, qu'à ceux qui ont tant de raisons de s'aimer et de rester à jamais unis ? Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques ; ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces Spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction ; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer aux doux sentiments de votre bonheur. Que vos plaisirs ne soient efféminés ni mercenaires ; que rien de ce qui sent la contrainte et l'intérêt ne les empoisonne, qu'ils soient libres et généreux comme vous, que le soleil éclaire vos innocents spectacles, vous en formerez un vous-mêmes, le plus digne qu'il puisse éclairer.

Mais quels seront enfin les objets de ces spectacles ? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au

milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. » (Lettre à d'Alembert, t. V, pp. 114-116)

La pensée de Jean-Jacques Rousseau va être au cœur de toutes les réflexions des révolutionnaires sur la fête. Si l'on compare à présent la description de la fête civile selon les théories rousseauistes avec la description d'une des fêtes révolutionnaires donnée en 1793 il est alors frappant de voir comment les révolutionnaires ont appliqué à la lettre les idées du philosophe genevois.

Dans la *Gazette des Tribunaux* d'août– novembre 1793²⁰⁴⁸, l'on peut lire la description détaillée de la fameuse fête du 10 août :

« Nous pensons que nos Lecteurs verront ici avec plaisir la sublime idée de la Fête du 10 août, conçue par David, Membre de la Convention nationale.

Les Français réunis pour célébrer la fête de l'Unité et de l'Indivisibilité, se lèveront avant l'aurore ; la scène touchante de leur réunion sera éclairée par les premiers rayons du Soleil.

Première station.

Le rassemblement se fera sur l'emplacement de la Bastille. Au milieu de ses décombres, on verra s'élever la fontaine de la Régénération. (...)

Alors on chantera des strophes analogues à la cérémonie : le lieu de la scène sera simple, sa richesse sera prise dans la nature ; de distance en distance, on verra tracé sur des pierres des inscriptions qui rappelleront la chute du monument de notre ancienne servitude (...)

Ici tout s'éclipse, tout se confond (...); ici il n'y a plus de corporation, tous individus utiles de la Société seront indistinctement confondus, quoique caractérisés par leurs marques distinctives : ainsi l'on verra le Président du Conseil exécutif provisoire, sur la même ligne que le Forgeron ; le Maire avec son écharpe, à côté du Bûcheron ou du Mâçon ; le Juge dans son costume, et son chapeau à plumes, auprès du Tisserand ou du Cordonnier ; le noir Africain, qui ne diffère que par la couleur, marchera à côté du blanc Européen ; les intéressans Élèves de l'Institution des Aveugles, traînés sur un plateau roulant, offriront le spectacle touchant du 'malheur honoré'.

²⁰⁴⁸ *Gazette des Tribunaux*, t. 8 (août-novembre 1793), C.F Perlet, Paris, 1789-1799, pp. 89 et s.

Vous y serez aussi, tendres Nourrissons de la maison des Enfants-trouvés, portés dans de blanches barcelonnettes ; vous commencerez à jouir de vos droits civils, si justement recouverts ; et vous, Artisans respectables, vous porterez en triomphe les instrumens utiles et honorables de votre profession (...)

Troisième station.

Sur les débris existans du piédestal de la tyrannie, sera élevé la statue de la Liberté, dont l'inauguration se fera avec solennité. (...)

Cette cérémonie terminée, le Peuple se rangera autour de l'autel : là, le Président de la Convention nationale ayant déposé, sur l'autel de la Patrie, tous les actes de recensement des votes des Assemblées primaires, le vœu du Peuple français sur la Constitution sera proclamé en présence de tous les Envoyés du Souverain, et sous la voûte du Ciel.

Le Peuple fera serment de la défendre jusqu'à la mort ; une salve générale annoncera cette sublime prestation.

Le serment fait, les quatre-vingt six Commissaires des Assemblées primaires s'avanceront vers le Président de la Convention nationale, ils lui remettront chacun la portion du faisceau qu'ils auront porté à la main tout le temps de la marche ; le Président s'en saisira, il les rassemblera toutes ensemble, avec un ruban tricolore, puis il remettra au Peuple le faisceau étroitement uni, en lui représentant qu'il sera invincible s'il ne se divise pas ; il lui remettra aussi l'arche qui renferme la Constitution ; il prononcera à haute voix : 'Peuple, je remets le dépôt de la Constitution sous la sauve-garde de toutes les vertus'.

Le Peuple s'en emparera respectueusement, il la portera en triomphe, et des baisers mille fois répétés termineront cette scène nouvelle et touchante.²⁰⁴⁹ »

On le voit, tous les éléments de la fête rousseauiste sont là :

- Tout le peuple est rassemblé
- Tous les citoyens sont égaux (le magistrat à côté du tisserand, le maire à côté du maçon, etc.)
- Tous sont réunis autour de valeurs communes (liberté, égalité) propres à unir les cœurs des citoyens

²⁰⁴⁹ *Gazette des Tribunaux*, t. 8 (août-novembre 1793), C.F Perlet, Paris, 1789-1799, pp. 89 et s.

- Ce sont les citoyens eux-mêmes qui font le spectacle : ils chantent, ils défilent sous forme de processions ou sur des chars...

Dans son *Essai sur les fêtes nationales*, présenté à la Convention Nationale, Boissy d'Anglas fait référence au philosophe Genevois :

« Rousseau, dont j'ai déjà parlé ; Rousseau, qu'on ne peut citer trop souvent, lorsqu'il s'agit de l'organisation des peuples et de l'épuration des mœurs ; Rousseau, qui a fait sur les habitudes morales et privées, la révolution que vous devez faire sur les habitudes politiques et nationales, n'a fait aimer ses préceptes et ses lois qu'en les revêtissant de tout ce qui peut agir sur l'âme et émouvoir le cœur ; et c'est ainsi qu'il a persuadé aux femmes l'accomplissement de tous les devoirs que la nature avoit réclamés d'elles bien avant lui, et que d'autres écrivains leur avoient déjà prescrits comme lui ; mais avec moins de charmes, et conséquemment avec moins de succès.

Il faut en user de même avec les peuples ; car les peuples sont, comme les femmes, disposés à ne céder qu'à ceux qui les émeuvent, et qui leur plaisent.

C'est par l'émotion et par le plaisir qu'on peut les diriger le plus efficacement, et ces deux mobiles sont dans vos mains. Ils sont dans les institutions nationales, que vous êtes appelés à créer, et c'est à vous à les embellir de tout ce qui peut parler à l'âme par les sens, plaire à l'esprit en touchant le cœur, et donner de l'action et de la vie aux préceptes sacrés de la morale. Les institutions publiques doivent former la véritable éducation des peuples ; mais cette éducation ne peut être profitable, qu'autant qu'elles seront environnées de cérémonies et de fêtes, ou plutôt, qu'autant qu'elles ne seront elles-mêmes que des fêtes et des cérémonies.²⁰⁵⁰ »

Un autre exemple d'inspiration rousseauiste se trouve chez Robespierre.

Dans, *Sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales*, (18 floréal an II - 7 mai 1794), il est évident que Robespierre se nourrit des thèses rousseauistes. Il rappelle notamment la nécessité de raffermir chez le peuple la conscience sociale par des fêtes nationales :

« (...) inspirons à l'homme ce respect religieux pour l'homme, ce sentiment profond de ses devoirs, qui est la seule garantie du bonheur social (...) Il ne s'agit plus de former des messieurs, mais des citoyens ; la patrie a seule le droit d'élever ses enfants (...) II

²⁰⁵⁰ BOISSY D'ANGLAS, François-Antoine de, *Essai sur les fêtes nationales ; suivi de quelques idées sur les arts et sur la nécessité de les encourager*, Impr. Polyglotte, Paris, An II (1793-1794), pp. 12-13.

est cependant une sorte d'institution qui doit être considérée comme une partie essentielle de l'éducation publique, et qui appartient nécessairement au sujet de ce rapport. Je veux parler des fêtes nationales. (...)

L'homme est le plus grand objet qui soit dans la nature et le plus magnifique de tous les spectacles c'est celui d'un grand peuple assemblé. On ne parle jamais sans enthousiasme des fêtes nationales de la Grèce ; cependant elles n'avaient guère pour objet que des jeux où brillaient la force du corps, l'adresse, ou tout au plus le talent des poètes et des orateurs. Mais la Grèce était là ; **on voyait un spectacle plus grand que les jeux, c'étaient les spectateurs eux-mêmes, c'était peuple vainqueur de l'Asie, que les vertus républicaines avaient élevé quelquefois au-dessus de l'humanité ; on voyait les grands hommes qui avaient sauvé et illustré la Patrie** : les pères montraient à leur fils Miltiade, Aristide, Epaminondas, Timoléon, **dont la seule présence était une leçon vivante de magnanimité, de justice et de patriotisme.**²⁰⁵¹»
(Robespierre, *Sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales*, 18 floréal an II (7 mai 1794))

Pourtant, certains auteurs diront que les fêtes révolutionnaires, avec leurs autels, leurs temples et leur déesse de la Raison, empruntent plus à l'Antiquité qu'à la fête rousseauiste. Mais Rousseau lui-même ne s'inspirait-il pas des Anciens ? La fête révolutionnaire va évoluer tout au long de la Révolution. Quelles sont les théories et les idéologies qui vont la sous-tendre ? Et quels liens les cérémonies révolutionnaires vont-elles entretenir avec les spectacles ?

b. Les théories révolutionnaires sur la fête

Pour Louis Bergeron, auteur d'un article sur la chronologie et la typologie de la fête révolutionnaire, « *le premier aspect révolutionnaire de la fête serait donc celui de la fête spontanée, populaire, "sauvage"* »²⁰⁵².

Ce type de fête est parfaitement illustré, selon Michel Vovelle, par la prise des forts de Marseille, le fort Saint-Nicolas et le fort Saint-Jean. Le commandant du fort Saint-Jean, le major de Bosssay qui voulait résister, est tué, son corps est mutilé, ses entrailles sont

²⁰⁵¹ Voir BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815*, Paris, Paulin, t. 32, pp. 373 et s.

²⁰⁵² BERGERON, Louis, « Evolution de la fête révolutionnaire : Chronologie et typologie », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 221, juillet-septembre, 1975, p. 379.

promenées au bout d'un bâton aux cris de « *Qui veut de la fraîcheille ?* ». Et derrière ce macabre symbole, s'organise une farandole à travers les rues²⁰⁵³.

En matière de fêtes révolutionnaires, trois grandes périodes peuvent se distinguer :

- D'abord la phase 1789-1792 marquée par l'unanimisme et par des expressions populaires spontanées
- Ensuite la période 1793-1794 où la déchristianisation est très nette : l'on voue désormais un culte à la Raison
- Enfin les années 1795-1800 où la fête révolutionnaire est réorganisée : les thermidoriens tentent de transcrire dans un système festif déjà construit, l'expression de nouvelles valeurs révolutionnaires, et la prise en compte par la Révolution de sa propre histoire.

La Période 1789 – 1792 :

Il y a une première séquence dite de « transition » qui se dessine de 1789 à 1792, dans laquelle on peut voir une sorte de superposition des cérémonies d'Ancien Régime avec de nouvelles expressions révolutionnaires : de nouveaux langages se cherchent, pendant que les rituels traditionnels (religieux ou profane) subsistent, et que des novations s'introduisent, sous la pression même des événements.

Parallèlement à ce phénomène, des aspects festifs improvisés se font jour au sein même des journées révolutionnaires, où la farandole et la réjouissance improvisée prolonge sans discontinuité les massacres²⁰⁵⁴ (prise du fort Saint-Jean et Saint-Nicolas à Marseille en 1791 cité plus haut.)

Mais très vite la fête va être planifiée (est-ce pour empêcher les « dérives » de la « fête sauvage » qui est loin de répondre aux vœux de Rousseau ?).

On va commencer par planter des arbres de la liberté (le mouvement prend naissance dès janvier 1790 en Périgord et se diffuse dans tout le reste de la France où il se banalise en 1792).

Mais le modèle le plus élaboré de cérémonie révolutionnaire de cette première phase est sans aucun doute la célébration de la fête de la Fédération, le 14 juillet 1790 qui offre le modèle de l'unité nationale. Comme l'explique Albert Soboul, « *l'aménagement du*

²⁰⁵³ *Ibid.*

²⁰⁵⁴ Voir « Fêtes révolutionnaires », in *Dictionnaire historique de la Révolution française*, sous la direction d'Albert SOBOUL, collection Quadrige, PUF, Paris, 2004

*Champ-de-Mars, grâce à la mobilisation spontanée du peuple parisien a accentué le caractère unanimiste d'une rencontre qui définit un modèle de référence : fête à poste fixe où les gradins aménagés autour de l'autel de la patrie font du public, suivant le vœu de Rousseau, à la fois l'acteur et le spectateur d'une liturgie traditionnelle par certains traits (service religieux) mais innovatrice par d'autres, notamment le serment, celui du roi comme celui des délégations venues de toute la France.*²⁰⁵⁵»

La Constitution du 3 septembre 1791 prévoit l'existence de telles cérémonies :
 « *Il sera établi des fêtes nationales pour conserver le souvenir de la Révolution Française, entretenir la fraternité entre les Citoyens et les attacher à la Constitution, à la Patrie & aux Lois* » (Titre I)

Lors de la séance du 10 septembre 1791, Talleyrand-Périgord (ancien évêque d'Autun, administrateur du département de Paris), commence la lecture de son *Rapport sur l'Instruction Publique* fait au nom du comité de Constitution. Dans celui-ci il évoque notamment la question des spectacles et des fêtes. A propos de ces dernières il présente le projet suivant :

« *L'Assemblée nationale ayant décrété constitutionnellement qu'il serait établi des fêtes nationales, mais jugeant que la périodicité pourrait en affaiblir l'intérêt, si elle s'étendait sur un grand nombre, ordonne que 2 fêtes seulement seront établies pour tout le royaume ; l'une, sous le nom de la liberté, qui sera célébrée tous les ans le 14 juillet, l'autre, en faveur de l'égalité, qui sera fixée au 4 août. Elle laisse aux directoires des départements le soin de donner à ces fêtes toute la solennité qu'elles requierent, comme aussi la faculté d'en établir de particulières, lorsque des circonstances locales ou même des événements généraux leur paraîtront le demander : elle charge les commissaires de l'instruction publique de présenter, le plus tôt possible au Corps législatif, un mode général d'organisation pour ces fêtes.*²⁰⁵⁶»

Déjà en 1791, se posait la question de la limitation du nombre de ces fêtes : était-ce pour mieux maîtriser les expressions festives spontanées ? ou peut-être était-ce dans le

²⁰⁵⁵ SOBOUL, Albert (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, collection Quadriga, PUF, Paris, 2004, pp. 449-450.

²⁰⁵⁶ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires*, t. XXX, p. 498.

but de fixer des dates précises pour les célébrations nationales importantes afin d'éviter les confusions dans les esprits ?

Nous allons voir que la fête pendant la Révolution va évoluer en fonction des idéologies politiques qui vont la régir.

Toujours lors de cette même séance du 10 septembre 1791, l'on retrouve un discours de Mirabeau sur l'Education Nationale²⁰⁵⁷ dans lequel l'influence de l'Antiquité sur les fêtes se fait sentir de manière évidente :

« Or je dis, Messieurs, que vous ne pouvez vous dispenser de jeter un regard sur cette partie essentielle de votre mission ; et j'ajoute que, par une bonne organisation des fêtes nationales, vous commenceriez à remplir utilement l'objet politique et moral dont je viens de vous parler.

On n'ignore pas les effets extraordinaires que ces fêtes, dirigées dans un certain esprit, ont produits chez tous les peuples. L'antiquité la plus reculée nous en offre des exemples précieux.²⁰⁵⁸ (...)

Chez les Grecs surtout, ils avaient parfaitement senti combien les lois pouvaient en recevoir d'énergie, et combien son action pouvait concourir avec elles, à produire des peuples aimables et guerriers, libres et sociables, fidèles aux sentiments de la nature et susceptibles du plus généreux dévouement, exempts des besoins du luxe et passionnés pour les jouissances des arts : c'est-à-dire combien il était approprié à la nature du cœur humain, aux circonstances politiques dans lesquelles on invoquait leur génie, à ce climat heureux, dont l'influence, imprimant à toutes les passions une égale activité, fournissait tant de moyens de les balancer les unes par les autres, et d'en faire l'aliment de toutes les vertus.²⁰⁵⁹ (...)

La Révolution, la Constitution : voilà ce que nos fêtes publiques doivent retracer, honorer, consacrer. Il n'y sera pas question d'une victoire remportée sur le sanglier d'Erymanthe, sur le lion de Némée, sur l'hydre de Lerne ; mais de l'extirpation des abus féodaux, sacerdotaux, judiciaires, despotiques ; vous y parlerez au peuple des événements qui ont amené les institutions nouvelles ; et pour donner à ces institutions

²⁰⁵⁷ La mort a empêché l'auteur de prononcer à la tribune de l'Assemblée ce discours dont le manuscrit, trouvé dans ses papiers, fut publié dans le courant de l'année 1791. Voir MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, t. XXX, pp. 512 et s.

²⁰⁵⁸ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires*, t. XXX, p. 528.

²⁰⁵⁹ MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires*, t. XXX, p. 529.

un accent plus animé, un aspect plus pittoresque et plus sensible, vous les attacherez à ces événements immortels. ²⁰⁶⁰ »

Cependant, pour Mirabeau, l'identification avec les fêtes de l'Antiquité a des limites :
 « *On pourrait dire à la vérité que l'état du territoire de la Grèce primitive est l'emblème fidèle de la situation politique d'où nous sortons (...) J'en conviendrais sans peine : mais nous ne chercherons pas nos images si loin de l'objet dont elles doivent nous entretenir. Nous devons rappeler des faits importants, nous devons y lier des lois nouvelles qui en ont été la suite, et pour ainsi dire l'ouvrage. Fixer les uns dans la mémoire, imprimer le respect des autres dans toutes les classes de la société : tel doit être l'objet de nos fêtes ; et ces fêtes doivent à leur tour venir se mêler facilement à toutes nos habitudes antérieures.* ²⁰⁶¹ (...) »

En effet, Messieurs, vous voudrez sans doute, non seulement que les fêtes de la France célèbrent les jours heureux ou des troupes d'hommes sont devenus une nation, et qu'en faisant sentir l'esprit des lois à qui cette Révolution mémorable a donné naissance, elles en gravent l'amour dans tous les cœurs ; vous voudrez aussi que les vrais patriotes, hommes d'État, guerriers, philosophes, y trouvent leur récompense dans des éloges qui consacrent leur mémoire ; que les grands poètes, les orateurs éloquents y récitent leurs vers, y prononcent leurs discours, y recueillent les acclamations d'un peuple immense ; que les grands peintres, les grands sculpteurs y livrent leurs ouvrages à son admiration passionnée ; que les musiciens célèbres y fassent entendre des accents inconnus à des oreilles esclaves ; enfin, que les uns et les autres augmentent la pompe du spectacle et par leur présence même, et par les décorations que de si nobles circonstances pourront inspirer à leur génie. ²⁰⁶² »

Durant les années 1792 et 1793, les fêtes témoignent d'un élan collectif patriotique et républicain. Elles se chargent d'efficacité « *en créant une volonté commune offensive et en réalisant une mobilisation des énergies (...)* »

Initialement destinées à conserver le souvenir de la Révolution française, les fêtes se perfectionnèrent de 1792 à 1793 et devinrent un instrument politique. On assista, durant cette période, à une maturation du mouvement révolutionnaire qui transforma

²⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 530.

²⁰⁶¹ *Ibid.*

²⁰⁶² MAVIDAL et LAURENT, *Archives parlementaires*, t. XXX, pp. 530-531.

*les fêtes en tribunes destinées à s'assurer le soutien des masses. On était loin des festivités populaires spontanées comme celles qui avaient marqué la fin de la royauté et qui se rapprochaient davantage d'une émotion populaire. Les manifestations firent l'objet d'une liturgie bien orchestrée.*²⁰⁶³ »

La période 1793-1794 :

Durant cette nouvelle phase, l'unanimité n'est plus de mise, mais c'est le thème de la Régénération qui occupe désormais le devant de la scène.

C'est sur ce thème que se déploie, le 10 août 1793, la cérémonie pour la promulgation de la nouvelle Constitution. (Voir description faite *supra*). David joue alors un rôle essentiel dans ces cérémonies : « *Conventionnel et proche des milieux dirigeants successifs, il a la chance et le talent de conjuguer une esthétique avec une politique.* »²⁰⁶⁴

Les fêtes civiques se multiplient dans toute la France : célébration pour la reprise de Toulon, fêtes en l'honneur des Martyrs de la Liberté (Marat, Lepeletier, Châlier).

La campagne de déchristianisation suscite des formes d'expression nouvelles : cortège de l'âne mitré chargé des dépouilles du fanatisme, mascarades reprenant les formes de l'ancien charivari, autodafés des « vestiges de l'Ancien Régime » et de la superstition, rappelant le bûcher de la Saint-Jean, cortèges dans la rue et cérémonial dans le Temple, déesses Raison vivantes personnifications du culte nouveau, etc.²⁰⁶⁵

Doit-on alors parler d'un retour à l'ordre lorsqu'il s'agit de célébrer la fête de l'Être Suprême le 29 prairial an II, en application du plan de fêtes civiques et morales proposé par Robespierre²⁰⁶⁶ dans son célèbre rapport du 18 floréal ?

²⁰⁶³ DEROBERT-RATEL, Christiane, *Institutions et vie municipale à Aix en Provence sous la Révolution 1789-AN VIII*, op. cit., 1981, p. 535 et 537.

²⁰⁶⁴ Pierre Frantz, « Théâtre et fêtes de la Révolution », in *Le théâtre en France. De la Révolution à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de JOMARON, A. Colin, Paris, t. II, 1989, p. 27.

²⁰⁶⁵ SOBOUL, Albert (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, collection Quadriga, PUF, Paris, 2004, p. 450.

²⁰⁶⁶ Robespierre n'était pas athée. Il désignait même ceux qui l'étaient comme les « apôtres fougueux du néant ». Dans son discours du 18 floréal an II, il déclare : « *Qu'y a-t-il de commun entre les prêtres et Dieu ? Les prêtres sont à la morale ce que les charlatans sont à la médecine. Combien le Dieu de la nature est différent du dieu des prêtres ! Je ne connais rien de si ressemblant à l'athéisme que les religions qu'ils ont faites. À force de défigurer l'Être suprême, ils l'ont anéanti autant qu'il était en eux (...). Les prêtres ont créé un dieu à leur image, ils l'ont fait jaloux, capricieux, avide, cruel, implacable ; ils l'ont traité comme jadis les maires du palais traitèrent les descendants de Clovis pour régner en son nom et se mettre à sa place (...)*

Le véritable temple de l'Être suprême, c'est l'univers ; son culte, la vertu ; ses fêtes, la joie d'un grand peuple rassemblé sous ses yeux pour resserrer les nœuds de la fraternité universelle, et pour lui présenter l'hommage des cœurs sensibles et purs. » Cité par THIERS, Adolphe, *Histoire de la Révolution française*, vol. 2, 1859, pp. 497-498.

La fête de l'Être Suprême récuse et prolonge à la fois les festivités de la période antérieure. À Paris, le déroulement de la cérémonie réglé par David a conduit de l'Hôtel de Ville, où l'on a brûlé la statue de l'athéisme pour dévoiler celle de la Sagesse, au Champ-de-Mars où avait été élevée une montagne symbolique, et où les hymnes furent exécutés. En province des adaptations, parfois très libres de ce schéma, prouvent que l'inventivité populaire est bien effective²⁰⁶⁷.

Ce qui est certain c'est que durant cette période, les fêtes sont organisées : le décret du 18 floréal an II institue, outre les fêtes nationales, les fêtes décadaires :

« Article 1er : Le peuple français reconnaît l'existence de l'Être Suprême et l'immortalité de l'âme.

Article 2 : Il reconnaît que le culte digne de l'Être Suprême est la pratique des devoirs de l'homme (...)

Article 4. Il sera institué des fêtes pour rappeler l'homme à la pensée de la Divinité et à la dignité de son être²⁰⁶⁸ ».

La Convention institue alors quatre fêtes politiques aux anniversaires des :

- 14 juillet 1789 (Prise de la Bastille, 26 messidor)
- 10 août 1792 (Chute de la royauté, 23 thermidor)
- 21 janvier 1793 (Juste punition du dernier roi des Français, 2 pluviôse)
- 31 mai 1793 (Destruction du fédéralisme, 12 prairial).

Ce même décret met en place trente-six fêtes morales, une chaque décade, qui empruntent leurs noms aux « événements glorieux » de la Révolution, aux « vertus les plus chères et les plus utiles à l'homme » et aux « plus grands bienfaits de la nature²⁰⁶⁹ ».

²⁰⁶⁷ Voir dans le développement suivant, le déroulement de cette fête de l'Être Suprême à Marseille.

²⁰⁶⁸ BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815*, t. 31, p. 379.

²⁰⁶⁹ BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815*, t. 31, p. 380.

La période 1795 – 1800 :

Le théoricien des fêtes de la période thermidorienne et directoriale est La Revellière-Lepeaux. Ce dernier propose un système organisé de « *conditionnement collectif, dévoilant les nouvelles stratégies pédagogiques de la bourgeoisie thermidorienne.* ²⁰⁷⁰ » On a décrit les fêtes du Directoire en termes d'échec, mornes liturgies désertées par les masses comme l'étaient aussi les fêtes décadaires et les célébrations du culte théophilanthropique dont La Revellière-Lepeaux était aussi le promoteur. En réalité, le succès de ces fêtes est très inégal suivant leur nature et suivant que l'on se place à la ville ou à la campagne.

La Convention vote le 4 brumaire an IV (25 octobre 1795) une grande loi sur l'Instruction Publique. Elle prévoit de nouvelles fêtes civiques qui s'ajoutent aux précédentes prévues par le décret du 18 floréal an II : celles-ci sont destinées principalement à compléter l'enseignement public des personnes qui, n'étant plus en âge de fréquenter les écoles, échappent donc à l'instruction civique²⁰⁷¹.

Boissy d'Anglas, dans son rapport sur le fondement de la Constitution de l'an III déclare :

« *Vous saurez, par des fêtes nationales, rapprocher les citoyens dans leurs plaisirs, pour qu'ils s'en aiment davantage et qu'ils s'accoutument à se rapprocher aussi dans leurs peines ; vous dirigerez ces solennités vers tout ce qui peut rendre les hommes meilleurs, vous y récompenserez avec éclat tout ce qui peut être présenté comme des modèles*²⁰⁷² ».

Un rôle éducatif est donc assigné aux fêtes comme c'est le cas pour les spectacles. En conséquence, l'article 301 du titre X de la Constitution de l'an III consacré à l'Instruction Publique décide qu'il sera « *établi des fêtes nationales, pour entretenir la fraternité entre les citoyens, et les attacher à la Constitution, à la Patrie et aux lois* »

²⁰⁷⁰ SOBOUL, Albert (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, collection Quadrige, PUF, Paris, 2004, p. 451.

²⁰⁷¹ DEROBERT-RATEL, Christiane, *Institutions et vie municipale à Aix en Provence...*, *op. cit.*, 1981, p. 542.

²⁰⁷² POULLET, Prosper, *Les institutions françaises de 1795 à 1814*, 1907, p. 414, cité par DEROBERT-RATEL, Christiane, *Ibid*, p. 542.

À partir de l'an VII, le déclin est indiscutable : les retours de la fête à l'ancienne, profane et même religieuses se manifestent (fêtes votives et baladoires, romerages méridionaux)²⁰⁷³.

C'est justement cette année là qu'un document, daté du 26 frimaire an VII (16 décembre 1798) est envoyé par le Ministre de la Police générale de la République, aux administrations centrales et municipales, et aux Commissaires du Directoire exécutif placés près d'elles. Il s'agit de rappeler de quelle manière il convient d'appliquer les lois de la république, notamment en matière de fêtes :

« *CITOYENS,*

Les lois des 17 thermidor, 13 et 23 fructidor derniers, ont jeté les premiers fondemens des institutions républicaines ; c'est assez vous annoncer leur importance, pour m'assurer que vous emploierez votre zèle et tous vos soins à les faire exécuter.

C'est par les institutions que se composent l'opinion et la morale des peuples.

C'est par elles que les habitudes et les volontés particulières se coordonnent avec les mœurs et la volonté nationale, et que l'esprit public se met en harmonie avec le système de la législation, pour fonder le bonheur social ; c'est par les institutions que la liberté doit jeter de profondes racines, et que la République doit être éternelle, comme elle est glorieuse et triomphante par le courage de nos guerriers.

Mais pour arriver à ce grand résultat, il ne suffit pas de vouloir, il faut vouloir fortement et vouloir constamment ; il faut que le zèle des Administrations soit plus actif et plus constant que la malveillance et l'habitude ne sont ardentes et opiniâtres ; et c'est sur-tout vers les moyens de diminuer ces obstacles que l'administration doit diriger ses premières pensées. (...)

Maintenant je passe à la loi du 13 fructidor. La loi du 17 thermidor a ordonné le repos décadaire ; celle du 13 fructidor y engage les citoyens par la solennité des cérémonies politiques et civiles, et par l'attrait des jeux et divertissemens.

Il dépendra beaucoup de vous de diriger et d'attirer les citoyens vers le but de la loi ; mais cet objet est étranger à mes attributions : cependant j'y trouve une occasion naturelle de vous rappeler à l'exécution de la loi du 14 octobre 1791, relative à l'organisation de la garde nationale.

L'article XV de la section III voulait qu'à certains jours la garde nationale de chaque canton se réunisse au chef-lieu, pour y apprendre l'ensemble des marches et évolutions

²⁰⁷³ SOBOUL, *Dictionnaire historique de la Révolution française*, op. cit., p. 451.

militaires, et se livrer aux exercices analogues : vous n'ignorez pas, Citoyens, que c'est par ces réunions générales que l'esprit public prend une bonne direction ; que surtout elles font naître entre les gardes nationales de chaque canton, de chaque commune et de chaque compagnie, cette louable émulation qui concourt si puissamment à l'exactitude et à la régularité du service.

Vous saisirez sans doute avec zèle, Citoyens, l'occasion favorable qui vous est offerte de réveiller cet esprit martial et patriotique qui a honoré les premières années de notre révolution : ici la pompe des cérémonies civiles et la pompe militaire doivent concourir également à convertir les jours de repos en jours de fête. Que des détachemens de la garde nationale sédentaire de chaque commune soient donc commandés à tour de rôle, suivant le mode prescrit par la IVe section de la loi du 14 octobre précitée, pour assister aux fêtes, escorter les autorités constituées et maintenir le bon ordre ; que tout citoyen commandé soit par écrit, soit par avertissement, qui ne se présente pas en personne ou ne se fait pas remplacer, soit soumis à une taxe de remplacement, pour service extraordinaire, en conformité de la susdite loi du 14 octobre 1791, d'après un état nominatif fourni par le Commandant.

Il est inutile sans doute que je vous observe que les citoyens commandés de service pour la fête décadaire, ne doivent point regarder le chef-lieu comme un point de rendez-vous, où il leur est libre de se transporter isolément et de la manière que chacun voudra choisir.

Chaque détachement doit partir et marcher réuni, servir d'escorte aux Officiers municipaux, aux Vieillards et aux Instituteurs qui se rendent à la fête, et même, le plus possible, aux futurs époux qui vont s'unir à l'autel de la patrie.²⁰⁷⁴ »

On est bien loin ici, des manifestations « spontanées » et des « fêtes sauvages » des premières années de la Révolution. Tout est planifié, tout est régi selon un code précis : au fil du temps la fête a été théâtralisée. Mais l'idée d'un rapprochement entre le théâtre et la fête n'est pas une idée nouvelle.

Ainsi, concernant les rapports entre les fêtes et les spectacles, Cizos de Duplessis, citoyen du district des Feuillants, propose, dès 1789, un *Projet pour l'établissement*

²⁰⁷⁴ AMM, K 7 art. 3.

d'un nouveau théâtre sous le nom de fêtes nationales²⁰⁷⁵. Pour justifier une telle démarche, Cizos part de l'affirmation suivante :

« Les bonnes mœurs d'une Nation, a-t-on dit, la rendent plus redoutable que les plus fortes armées. Voici le moment de les faire renaître parmi nous. Aucun des moyens ne doit être négligé ; & s'il est prouvé que certains Spectacles ont porté le premier coup à celles de la Capitale, il est doux d'espérer qu'un Théâtre essentiellement consacré à les célébrer, en diminuant peu-à-peu le mal, opérera nécessairement un grand bien. Il faut des Spectacles au Peuple ; toutes les Nations l'ont senti. Que la nôtre ait l'honneur d'être la première à en établir un destiné à la célébration publique de toutes sortes de vertus. Exposons ce qui aura vraiment honoré la France aux applaudissemens des Français qui savent si bien apprécier l'honneur. Fournissons aux citoyens de toutes les classes une occasion sans cesse renaissante de jouir de leurs propres vertus, en admirant celle de leurs ayeux.

J'ose donc proposer, Messieurs, d'établir à Paris 'un Théâtre sur lequel les vertus de tous genres & de tout état seront mises en action. Toutes les Pièces admises à la Représentation auront pour fond un acte de bravoure, de patriotisme, de fidélité éclairée à son Roi, de bienfaisance, de tendresse conjugale, paternelle ou filiale ; toutes les découvertes utiles à la Société y seront tour-à-tour célébrées, ainsi que leurs Auteurs. Les Citoyens de toutes les classes auront droit à cet hommage public, qui peut acquitter la Nation de ce qu'elle doit à ceux qui l'honorent par leurs vertus ou par leurs talens.'

Ce seroit dans les fastes de tous les Empires, & principalement de l'Empire Français, depuis son établissement jusqu'à nos jours, qu'on choisiroit les sujets dignes d'être célébrés. Quel cours d'Histoire plus utile & plus amusant ! (...)

Que d'actions sublimes, que des vertus ignorées nous allons tirer de l'oubli ! Quelle moisson abondante vont nous fournir les fastes de la France ! Messieurs, protégez ce nouveau projet ; daignez le regarder comme le vôtre. Mille Citoyens ignorés vous devront leur gloire, & tous vos bénirons sans doute d'avoir procuré à leurs épouses & à leurs filles des délassemens dont elles n'auront point à rougir.

²⁰⁷⁵ CIZOS-DUPLESSIS, François, *Projet pour l'établissement d'un nouveau théâtre, sous le nom de fêtes nationales, dédié aux districts de Paris*, Impr. de Cailleau, Paris, 1789, 15 p. Voir BnF-Tolbiac, YF – 8635

*C'est un monument que j'ai l'ambition d'élever à l'honneur de ma Patrie. Oserois-je, Messieurs, vous faire l'hommage de mon idée, & vous supplier de l'honorer d'un regard favorable ?*²⁰⁷⁶»

Mais il semble qu'une telle réflexion rencontre des limites dans la pratique : ainsi, la Commission d'Instruction Publique est tout à fait défavorable à ce que des pièces de théâtre aient pour sujet principal la représentation sur scène de grandes fêtes révolutionnaires. En effet, transposer ces majestueuses cérémonies dans de petites salles, c'est leur enlever toute leur magnificence.

A propos de quelques pièces présentées à son examen, sous le titre de *Fête à l'Être suprême*, la Commission d'Instruction Publique rapporte et arrête le 11 messidor an II (29 juin 1794) :

« (...) elles offrent le grand, le sublime tableau du 20 prairial, rétréci dans les proportions de la scène qui les attend.

L'on doit rendre justice au fond de l'ouvrage : l'intention en est pure.

Mais n'en est-t-il point de ces fêtes en miniature, de ces rassemblements de théâtre, comme de ces groupes d'enfants qui embarrassent un instant le détour d'une rue, et se croient une armée ? Que diriez-vous si l'on vous montrait les batailles d'Alexandre dans une lanterne magique, où le plafond d'Hercule sur une bombonnière ?

*Quand un auteur me présente la France sur quelques planches, la nature en raccourci ; quand je vois sortir d'une douzaine de coulisses un peuple immense, dont un champ vaste contient à peine la majesté, qui ne se rassemble que sous la voûte du ciel, je crois retrouver le génie Welche de ce financier, qui faisait couper ses livres pour les ajuster à ses tablettes d'acajou, où le génie barbare de Busiris, qui mutilait des corps vivants pour les réduire aux proportions de son lit de fer. Quelle scène enfin avec ses rochers, ses arbres de carton, son ciel de guenilles, prétend égaler la magnificence du 20 prairial, ou en effacer la mémoire ?*²⁰⁷⁷ (...)

Ainsi, le premier qui imagina de faire jouer de telles fêtes, dégrada leur majesté, détruisit leur effet, et éleva le signal du fédéralisme dans la religion du peuple français et du genre humain ; car il est permis de concentrer dans une salle, de travestir sur un

²⁰⁷⁶ CIZOS-DUPLESSIS, François, *Projet pour l'établissement d'un nouveau théâtre, sous le nom de fêtes nationales, dédié aux districts de Paris*, Impr. de Cailleau, Paris, 1789, pp. 11-13.

²⁰⁷⁷ COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Fêtes à l'Être suprême : rapport et arrêté de la Commission d'instruction publique*, Impr. de la Commission d'instruction publique, Paris, 1794, pp. 2-3. BnF, NUMM – 57105.

théâtre les fêtes du peuple, qui ne voit que ces mascarades, deviendront de préférence les fêtes de la “bonne Compagnie”, qu’elles prépareront à de certaines gens le plaisir de s’isoler, d’échapper au mouvement national ; les fêtes du peuple sont les vertus : elles sont générales, et ne se célèbrent qu’en masse. (...)

C’est avec peine que la Commission se voit forcée de marquer ses premiers pas dans le sens petit du goût et du vrai beau par des leçons sévères ;²⁰⁷⁸ (...)

L’écrivain qui n’offre, au lieu de leçons, que des redites ; au lieu d’intérêt, que des pantomimes ; au lieu de tableaux, que des caricatures, est inutile aux lettres, aux mœurs, à l’État, et Platon l’eût chassé de sa république.

D’après ces réflexions, la Commission d’Instruction publique, considérant que les pièces consacrées à retracer la fête de l’Être suprême n’offrent, quelques soient les talents des auteurs, que des cadres étroits, au lieu d’un immense tableau ;

Qu’elles sont au-dessous de la nature et de la vérité ;

Qu’elles tendent à contrarier l’effet, à détruire l’intérêt des fêtes nationales, en rompant leur unité par une copie sans art, par une image sans vie, en substituant des groupes à la masse du peuple, en insultant à sa majesté ;

Qu’elles nuisent aux progrès de l’art, étouffent le talent, corrompent le goût sans instruire la Nation ;

ARRÊTE :

Que la fête à l’Être suprême ne pourra être présentée sur aucun théâtre de la République ;

Que le présent sera adressé aux municipalités pour suspendre dans leurs arrondissemens les représentations des poèmes de cette nature qui pourroient y avoir lieu, et que ces autorités instruiront la Commission des mesures qu’elles prendront à ce sujet.

Paris, 11 messidor, l’an deuxième de la République française, une et indivisible.

Signé, Payan, commissaire, Fourcade, adjoint.²⁰⁷⁹ »

Le 13 messidor an deux (1^{er} juillet 1794), le Comité de Salut public approuve cette mesure adoptée par la Commission de l’Instruction publique.

²⁰⁷⁸ COMMISSION D’INSTRUCTION PUBLIQUE, *Fêtes à l’Être suprême : rapport et arrêté de la Commission d’instruction publique, op. cit.*, pp. 3-4.

²⁰⁷⁹ *Ibid.*, pp. 5-6.

Cette opinion négative de la Commission de l'Instruction Publique, n'empêche pas l'existence de liens très étroits entre les spectacles et les fêtes : cela n'est pas étonnant puisque les législateurs assignent un but d'utilité publique, une mission d'instruction à ces deux formes de divertissements qui sont censées être complémentaires.

Si l'on ne peut pas transporter les fêtes sur la scène, ce sont les artistes qui iront dans la rue. Les acteurs, les musiciens, les danseurs vont donc être sollicités lors des cérémonies révolutionnaires.

Les idéologies qui sous-tendent ces célébrations vont-elles se retrouver dans les fêtes qui seront données en Provence ?

c. L'organisation des cérémonies révolutionnaires et leur musique : quand les artistes de Paris et Marseille sont à la fête

Les fêtes révolutionnaires sont venues se greffer sur la fête traditionnelle provençale. Ou il serait plus juste de dire que ces fêtes traditionnelles ont servi de « structures d'accueil » pour les fêtes profanes et politiques nouvelles du type révolutionnaire. Et l'on pourrait même aller jusqu'à dire, avec Louis Bergeron, que ces fêtes révolutionnaires n'ont eu de vie que dans la mesure où elles ont su emprunter aux fêtes anciennes une bonne partie de leurs moyens d'expression, de leur capacité émotionnelle²⁰⁸⁰.

Puisque les cérémonies révolutionnaires sont des outils d'éducation, il est normal que ceux qui ont été élevés à la dignité d'« instituteurs publics », c'est-à-dire les artistes, y prennent une part active. Cela sera le cas, aussi bien dans la capitale qu'en Provence.

Pour ce qui est de Paris, nous donnerons simplement quelques exemples de participation d'acteurs à certaines fêtes.

Comme l'explique très justement Jacques Herissay « *qu'ils le désirent ou non, les acteurs sont amenés à figurer dans toutes les fêtes républicaines qui se succèdent en ces jours sombres où la place de la Révolution est inondée de sang ; leur concours y est*

²⁰⁸⁰ BERGERON, Louis, « Evolution de la fête révolutionnaire – Chronologie et typologie », in *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 221, juillet-septembre, 1975, p. 377.

nécessaire et, s'ils ne l'offrent d'eux-mêmes, on le requiert au besoin, car comment se passer de professionnels dans ces manifestations avant tout théâtrales ?²⁰⁸¹ »

Le 30 vendémiaire an II (21 octobre 1793), les comédiens de la Cité, lors de la solennité organisée en l'honneur de Marat et Lepeletier, y figurent en bonne place, « *formant le groupe intéressant des Arts rendant hommage au Génie²⁰⁸²* ».

Quelques jours plus tard, le 27 octobre 1793, les artistes de l'Opéra prêtent, eux aussi, tout leur concours à la fête donnée en l'honneur de ces mêmes Marat et de Lepeletier. Pour la circonstance, la façade du théâtre est transformée en une montagne de rochers qui dévale jusqu'au milieu du boulevard : dans ses replis, sous des arbres, les tombeaux des martyrs se dissimulent ; plus haut, deux autels, portant leurs bustes, se font vis-à-vis ; au sommet, le temple des Arts et de la Liberté dresse son étincelant portique. Quand l'assistance est arrivée (conventionnels, magistrats, officiers municipaux, sociétés populaires, délégués des sections, entassés sur les gradins qui s'étagent alentour), un char paraît et vient s'arrêter au pied de la montagne : la Liberté et l'Égalité, « divinités chéries », en descendent, montent au temple et disparaissent derrière sa porte entrouverte, au son de la marche des Prêtresses, d'*Alceste* ; des jeunes filles en ressortent aussitôt, vêtues de tuniques blanches, couronnées de fleurs, ceintes de rubans tricolores, chargées de guirlandes, de palmes, d'urnes, de cassolettes, dont elles vont orner les autels préparés ; la Liberté et l'Égalité reparaissent, les suivent, escortées des neuf muses, et portent aux bustes des « Brutus » des lauriers « immortels », tandis qu'un chœur d'enfants chante cet hymne triomphal²⁰⁸³ :

*Le digne ami du peuple et l'émule des mœurs
Sont tombés sous les coups d'un glaive sanguinaire :
Marat, Marat n'est plus ainsi que Saint-Fargeau !
Le fanatisme impur a fermé leurs paupières.
Célèbres montagnards que le peuple révère,
Disciples fameux de Rousseau,
Venez parer de fleurs leur modeste tombeau.*

²⁰⁸¹ HERRISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, p. 206.

²⁰⁸² *Procès verbal de la fête civique célébrée par la section de la Cité, le jour de l'inauguration des bustes de Lepeletier et Marat, représentants du peuple, morts victimes de leur dévouement à la Patrie*. Arch. Nat., AD VIII 16.

²⁰⁸³ HERRISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, op. cit., pp. 157-158.

Une troupe de sans-culotte surgit alors et, se joignant à la poétique cohorte, déclame ce serment :

*Jurons sur nos glaives sanglants
D'exterminer les hordes des rebelles !
Divinité des cœurs fidèles,
Liberté ! reçois nos serments²⁰⁸⁴ !*

Après quoi, déesses, muses, enfants, jacobins réunis, chargés des bustes vénérables, remontent au temple, « formant des groupes aussi variés qu'agréables à l'œil », et y disparaissent aux sons d'un harmonieux concert²⁰⁸⁵.

Le 17 brumaire an II (7 novembre 1793), les musiciens de l'Opéra sont invités, par le Conseil général du département, à venir le décadi suivant, exécuter *l'Offrande à la Liberté*, dans la ci-devant église métropolitaine²⁰⁸⁶. Le 20 brumaire, non seulement l'orchestre remplit de ses accords le séculaire vaisseau de Notre-Dame, mais ce sont encore deux chanteuses de ce même Opéra, les citoyennes Aubry et Maillard, qui s'y font adorer comme déesses de la Liberté et de la Raison²⁰⁸⁷.

David, le « scénographe » des fêtes révolutionnaires, n'oubliera pas d'utiliser les artistes, ces collaborateurs si utiles. En effet, dans son projet de cortège pour conduire au Panthéon les cendres de Barra et Viala, lu à la Convention le 23 messidor (11 juillet 1794), il prévoit :

« (...) Les artistes des théâtres formant six groupes, marcheront au milieu ainsi qu'il suit : le premier groupe sera composé de la musique instrumentale, le second des chanteurs, le troisième des danseurs, le quatrième des chanteuses, le cinquième des danseuses, le sixième des poètes qui réciteront les vers qu'ils auront composés en l'honneur de nos jeunes héros » ; puis, une fois arrivés au Panthéon, quand les urnes auront été déposées sur l'autel, « les jeunes danseuses formeront alentour des danses funèbres retraçant la plus profonde tristesse ; elles répandront des cyprès sur les

²⁰⁸⁴ *Ibid.*

²⁰⁸⁵ *Le père Duchesne*, année 1794, éditions d'histoire sociale, Paris, 1969 (fac-similé des pamphlets tels qu'ils ont été publiés.)

²⁰⁸⁶ Arch. Nat. AD VIII 16.

²⁰⁸⁷ HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, op. cit., pp 206-207 et *Journal des spectacles*, n° 137.

urnes ; au même instant les musiciens et les chanteurs déploreront les ravages du fanatisme qui nous a privés de ces jeunes républicains²⁰⁸⁸ ».

A Marseille, les fêtes reflètent assez fidèlement les idéologies qui sous-tendent les cérémonies révolutionnaires. Et la participation des artistes des deux Théâtres est bien sûr requise²⁰⁸⁹.

En juillet 1790, le *Journal de Provence* décrit de la manière suivante le déroulement de la grande fête du 14 juillet 1790. Tout prend déjà une dimension théâtrale :

« Les préparatifs pour la fête civique du 14 juillet, à Marseille, n'ont pas discontinué depuis plusieurs jours. L'emplacement pour l'autel sur lequel la messe sera célébrée, a été fixé à l'extrémité de la Place Saint-Louis, & cet autel sera élevé de manière qu'on pourra le voir en même temps des rues de Rome, d'Aix, de Noailles, de la Canebière, du Cours & d'une partie de la rue d'Aubagne. ²⁰⁹⁰ »

Lorsque le grand jour arrive, tout a été fait pour que la cérémonie soit la plus solennelle possible. Pour ce premier anniversaire de la prise de la Bastille, les artistes marseillais participeront à la fête en donnant, le soir, une pièce de circonstance : *La Fédération de Marseille*.

Le rédacteur du *Journal de Provence* raconte :

« Le 14 juillet, jour fixé pour prêter à la même heure, dans tout l'empire français, le serment solennel de défendre la Constitution, de respecter la Loi, d'obéir au chef qu'elle nous a donné, de révéler nos augustes Législateurs, de vivre égaux, de mourir libres, de garantir nos frères & leurs propriétés ; ce serment si cher à tous les amis de la Constitution & de la paix, à tous les vrais patriotes, a été prêté à Marseille de la manière la plus imposante (...) »

²⁰⁸⁸ *Rapport sur la fête héroïque pour les honneurs du Panthéon à décerner aux jeunes Barra et Viala, par David. Séance du 23 messidor an II. Arch. Nat., AD VIII, 19. Voir aussi HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution, op. cit.*, pp 207-208.*

²⁰⁸⁹ Nous ne citerons pas ici toutes les fêtes et cérémonies révolutionnaires célébrées à Marseille. Nous repreneons uniquement celles qui nous semblent être les plus significatives. Pour une étude plus profonde de cette question à partir de documents d'archives, il est très utile de se reporter aux délibérations du conseil municipal de Marseille qui contiennent de nombreuses informations relatives à la préparation, et au déroulement des fêtes révolutionnaires. Nous avons dû faire des choix et n'avons exploité que très faiblement ces documents très riches. Nous avons préféré nous concentrer sur le rôle joué par les artistes des deux Théâtres marseillais, durant ces fêtes.

²⁰⁹⁰ *Journal de Provence*, feuille du samedi 10 juillet.

Le soir on joua sur le théâtre des Variétés une comédie patriotique de la composition de M. Bonnet, directeur, intitulée La Fédération de Marseille. Le patriotisme y respire ; on n'y trouve des vers à la louange de tout ce que la France en général, Marseille en particulier, ont de plus cher dans cet instant.

Au grand Théâtre il y eut Bal paré. Le fond de la salle représentait le Temple de la Liberté.

L'un et l'autre spectacle furent honorés par la présence de M. le Maire, des Officiers municipaux, et du Général. »

En 1791, la Prise de la Bastille est à nouveau fêtée en suivant sensiblement le schéma de 1790. A ce sujet, le *Journal de Provence* rapporte dans sa feuille du 19 juillet 1791 :
« L'anniversaire de la Fédération a eu lieu à Marseille le 14 Juillet courant. L'Autel étoit dressé à l'extrémité du Cours au milieu des rues de Noailles & de laquelle la Canebière ; on n'y voyoit la statue de la Liberté ; on avoit supprimé quelques-uns des ornemens qui l'année dernière en décoroient le pourtour ; il y avoit seulement quatre piques garnies de feuillages & surmontées du bonnet de la Liberté, aux quatre angles des marches de l'Autel.

L'anniversaire a été annoncé dès la veille par le son de toutes les cloches, & le jour les boutiques ont été fermées comme en un jour de fête solennelle. Pour qu'aucun accident n'occasionât de trouble, il a été défendu, par une proclamation de la Municipalité, aux parens de laisser vaguer leurs enfans, aux voitures de rouler dans la Ville, & aux Mariniers étrangers de quitter leur bord. On n'a laissé d'ouvertes que les principales portes de la Ville, & les propriétaires des Navires dans le port, ont été obligés d'y tenir un Gardien.

*Le serment a été prêté, à l'issue de la Messe qu'on a dite sur l'Autel de la Fédération, par l'administration du District, la Municipalité, la Gard-nationale, la Marine marchande, le Régiment Suisse d'Ernest, les Artilleurs, Vétérans, Gendarmes nationaux, & par les divers Corps civils & militaires. La formule du serment a été :
 “ de n'employer les armes mises dans leurs mains qu'à la défense de la Patrie, & au soutien de la Constitution décrétée par l'Assemblée nationale, contre tous les ennemis du dedans & du dehors, de mourir plutôt que de souffrir aucune invasion du Territoire François par les Troupes étrangères, & de n'obéir qu'aux ordres donnés en conséquence des décrets de l'Assemblée Nationale.” Les habitans & Gardes-nationaux du Territoire ont assisté à la Fédération par députations.*

*On a célébré sur l'Autel de la Patrie le mariage d'une jeune fille pauvre, que la Société Philanthropique de cette Ville dote & marie tous les ans le 14 Juillet à l'occasion de la Fédération. Celle de cette année se nomme Marguerite Rouve, est âgée de 18 ans & a épousé Hyacinthe Jullien, âgé de 21 ans.*²⁰⁹¹ »

Dans sa feuille du samedi 23 juillet 1791, le rédacteur du *Journal de Provence*, complète ses informations concernant la fête de la Fédération :

*« La cérémonie de la commémoration de la Fédération a eu lieu au Champ-de-Mars le 14 du courant. Un nombreux détachement de la Garde-nationale des Districts du Département, le District, la Municipalité, le Département, les Tribunaux, les Électeurs, une députation de l'Assemblée nationale & un Corps de Troupe de ligne, ont assisté à la Messe et au Te Deum qui ont été chantés sur l'Autel de la Patrie.*²⁰⁹² »

Marseille n'échappe pas à la « mode » de la « Plantation des Arbres de la Liberté ». Cette pratique est, selon Albert Soboul²⁰⁹³, l'expression la plus achevée de la rencontre entre mouvement révolutionnaire et culture populaire. Ce phénomène a pris naissance dès janvier 1790 en Périgord, dans le Quercy et le Limousin, puis s'est diffusé au reste de la France où il s'est banalisé du printemps à l'été 1792.

Ainsi, le vendredi 29 juin 1792, on a planté à Marseille l'Arbre de la Liberté :

« Cet arbre, plantée sur le grand Cours, est un mai, très longue perche au haut de laquelle est un gros pin tout entier. Il est surmonté ou couronné du bonnet de la Liberté orné d'une cocarde nationale et d'un pouf.

À côté du bonnet sont liés : un petit drapeau aux 3 couleurs et une pique.

Des rubans tricolores flottent au haut du mât, & trois guirlandes de feuillage

descendent jusques au tiers de l'arbre & soutiennent une couronne qui l'entoure.

*Le soir il y a eu des farandoules (sic) dans la ville. On se porta au Spectacle, où les farandoules furent continuées. On demanda aux deux théâtres la tragédie de Guillaume Tell pour le lendemain.*²⁰⁹⁴ »

²⁰⁹¹ *Journal de Provence*, feuille du mardi 19 juillet 1791.

²⁰⁹² *Journal de Provence*, feuille du samedi 23 juillet 1791.

²⁰⁹³ SOBOUL, Albert (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, collection Quadrige, PUF, Paris, 2004, 1132 p.

²⁰⁹⁴ *Journal de Marseille*, feuille du jeudi 5 juillet 1792.

Durant la Terreur, à Marseille, trois de ces fêtes civiques se détachent par la solennité qu'elles revêtent :

Le 9 janvier 1794, une parade est montée pour célébrer la prise de Toulon. Dans le cortège se voient tous les dieux de l'Olympe incarnés par les artistes des deux Théâtres Brutus et National²⁰⁹⁵.

Le 20 mars 1794 on célèbre à la fois la fête de la Fraternité et l'inauguration du temple de la déesse Raison. La Raison est incarnée par la sculpturale Mlle Rivière, actrice du théâtre Brutus. Maignet, qui préside, annonce que « dans ces lieux, le culte de la philosophie remplace celui de l'imbécilité.²⁰⁹⁶ »

Le décadi 20 prairial an II (8 juin 1794) on processionne en l'honneur de l'Être Suprême²⁰⁹⁷ dont la Convention vient de consacrer l'existence. À Paris, Robespierre préside la cérémonie préparée par David. À Marseille, la fête connaît une ampleur et un parcours inusité : si elle se déroule à travers les quartiers populaires, elle traverse aussi tous les quartiers neufs du Marseille des négociants et des bourgeois jusqu'à la place Castellane où avait été élevé l'autel. Présidée par le Représentant du Peuple Maignet, elle est organisée par Niquet, architecte-décorateur du Théâtre Brutus (l'Opéra de Marseille). Celui-ci s'entoure du personnel même du Théâtre : ouvriers, artistes (l'un d'entre eux, Verneuil, figurant « Hercule terrassant les débris du fédéralisme »), et même du musicien Rouen qui composa deux hymnes²⁰⁹⁸. Maignet flétrit cette fois l'athéisme, exalte la morale, et annonce l'avènement de la Vertu.

Le lendemain de cette fête, lors de la séance du conseil municipal du 21 prairial an II (9 juin 1794), un citoyen prend la parole et déclare :

²⁰⁹⁵ Voir TAVERNIER, in *Marseille*, n° 65, 1966, pp. 33-42

²⁰⁹⁶ *Ibid.*

²⁰⁹⁷ La Convention Nationale décréta le 18 Floréal an II (7 mai 1794):

Article 1^{er} : « Le peuple français reconnaît l'existence de l'Être suprême et l'immortalité de l'âme. »

Article 2 : « Il ne reconnaît que le culte digne de l'Être suprême et la pratique des Droits de l'homme. » Elle institua :

- quatre fêtes politiques aux anniversaires des 14 juillet 1789 (prise de la Bastille), 10 août 1792 (chute de la royauté), 21 janvier 1793 (exécution de Louis XVI) et 31 mai 1793 –Chute du fédéralisme) ;
- 36 fêtes morales sont créées par le même décret, une chaque décade.

Voir DEROBERT-RATEL (C), *Institutions et vie municipale à Aix en Provence sous la Révolution 1789-An VIII*, Edisud, 1996, p 538.

²⁰⁹⁸ Voir TAVERNIER, in *Marseille*, n° 65, 1966, pp. 33-42 et AMM, K7 article 1.

« Sans doute il n'est aucune âme sensible et vertueuse qui n'ait vu sans attendrissement, le Spectacle Sublime qu'a offert la fête célébrée hier en l'honneur de l'Être Suprême. L'Enthousiasme qu'on manifesté nos Concitoyens, nous est un sur garant, que malgré toutes les tentatives de nos Ennemis pour les corrompre ou les dégrader, l'accès des principes de la vertu et de la justice ne fut jamais fermé chez eux. Le peuple a trouvé dans les sentiments de son cœur la règle de ses devoirs. Il a vu que la vertu et la Révolution ne lui offraient plus qu'une même Route. Il a senti son Bonheur, et le cri de sa joie a détruit le dernier espoir de ses Ennemis.

Mais si nos montagnards Législateurs, ont arboré sur le tertre saint de la Montagne le flambeau éternel de la vérité, s'ils ont su disperser les nuages, qui en déroboient la Clarté vivifiante, combien ne nous importe-t-il pas de faire germer dans les cœurs de nos concitoyens, les principes dont l'Être Suprême a gravé les premiers éléments ! Eh ! ne pourrions nous pas employer pour assurer le triomphe de la vérité les mêmes moyens dont se sont servis nos tyrans pour éterniser l'erreur ? Qu'un monument auguste et durable s'élève. Que sa présence épouvante l'homme pervers, et remplisse d'un sentiment consolateur l'homme vertueux ? Qu'il consacre le précieux souvenir de la fête qui vient de se célébrer, et qu'il rappelle sans cesse à nos Concitoyens que la vérité et la vertu doivent être leurs guides et que c'est à la Montagne qu'ils doivent cette déclaration Solemnelle.

En conséquence, je demande

1° Que le Représentant Maignet soit invité d'autoriser la Municipalité à faire élever un autel à l'Être Suprême, plus solide et plus majestueux, que celui qui existe, et à qui le court espace de temps n'a pas permis une construction durable.

2° Que le citoyen Représentant du peuple veuille bien indiquer la caisse où doivent être puisés les fonds pour cette entreprise, et pour satisfaire aux frais occasionnés par la fête célébrée le vingt de ce mois.

Sur quoi le Conseil a délibéré d'adopter les propositions faites par le préopinant et de les communiquer au Représentant Maignet pour l'inviter à y donner son assentiment.²⁰⁹⁹ »

²⁰⁹⁹ AMM, 1 D 12, f° 139 v°, 21 prairial an II.

Finalement il sera autorisé la construction d'un orchestre assez spacieux pour contenir tous les musiciens et chanteurs des deux Théâtres de Marseille. Ainsi, lors de la séance du conseil du 13 thermidor an II (31 juillet 1794), il est décidé :

« Lecture faite d'une Représentation du cit. Lecoutre, le Conseil a délibéré d'autoriser le Bureau des travaux publics à faire construire un orchestre assez spacieux au temple de la Raison pour contenir tous les artistes musiciens et chanteurs des deux théâtres aux fêtes publiques et aux jours de décades. ²¹⁰⁰ »

En effet, la construction d'un tel orchestre répond aux vœux du Comité de Salut public qui désire qu'une place important soit accordée à la musique nationale :

« Pour remplir les intentions du Comité de Salut public, il faut qu'à chaque Décade, il soit exécuté au Temple de la raison par les artistes des deux théâtres réunis, une musique nationale à grand Chœur et quelques hymnes patriotiques (...) Pour que l'exécution de cette musique puisse se faire, il est indispensable, que la municipalité fasse élever dans le temple (?) un Amphithéâtre assez spacieux pour contenir les artistes des deux théâtres, c'est-à-dire environ quarante musiciens, et aussi trente artistes chantant, et que l'élévation de cet Orquestre soit en Amphithéâtre. La fête commenceroit, aussitôt l'arrivée des corps (X) par une Ouverture de nos grands maîtres. Après la lecture des décrets et des nouvelles, nous exécuterons un hymne patriotique ensuite, les citoyens liront quelques discours et la fête se terminera par un grand chœur. Voilà ce que j'ai cru devoir présenter à la Municipalité comme agent des spectacles de la commune de Marseille, pour propager les principes révolutionnaires, et remplir les vœux du Comité de Salut public. ²¹⁰¹ »

Les artistes ont tellement été sollicités durant cette année 1794 qu'ils osent demander à être *« indemnisés pour les peines qu'exige leur présence aux fêtes publiques »*. Mais lors de la séance du 13 messidor an II (1^{er} juillet 1794), *« le conseil a délibéré de passer à l'ordre du jour, motivé sur ce que le désintéressement doit caractériser des républicains, et sur ce que le salaire qu'ils réclament détruirait le mérite de cet acte de civisme ²¹⁰² »*.

La participation des artistes aux fêtes serait donc due ?

²¹⁰⁰ AMM, 1D 12, f° 187, 13 thermidor an II.

²¹⁰¹ AMM, s.l.n.d., K 7 art. 1.

²¹⁰² AMM, 1 D 12, f° 164, 13 messidor an II.

Il faut reconnaître que ces cérémonies, qui ne sont plus une simple expression populaire spontanée mais qui sont devenues de gigantesques « scénographies » grandeur nature, commencent à coûter cher²¹⁰³. Ainsi, durant les années 1793 et 1794, nombreuses sont les séances du conseil sont occupées par diverses questions de trésorerie. On peut citer, à titre d'exemple, les dépenses suivantes :

Paiement de 485 livres au directeur du Théâtre National, rue Pavillon, pour frais occasionnés le jour de la fête de la décade (séance du 28 nivôse an II²¹⁰⁴) ; mandat de 2995 livres en faveur des artistes qui ont travaillé aux décorations pour la fête de la prise de Toulon (séance du 6 ventôse an II²¹⁰⁵) ; paiement des tambourins pour les fêtes publiques (séance du 4 floréal an II²¹⁰⁶) ; adoption du compte de la dépense occasionnée par la fête de l'Être Suprême, s'élevant à 29 709 livres (séance du 11 thermidor an II²¹⁰⁷) ; paiement des joueurs de tambourins qui ont assisté aux fêtes publiques (séance du 28 thermidor an II²¹⁰⁸) ; paiement des frais des fêtes civiques (séance du 26 pluviôse an III²¹⁰⁹) ; paiement du sieur Niquet, décorateur, pour l'embellissement des fêtes décadaires dont il avait été chargé (séance du 8 germinal an III²¹¹⁰), etc.

Une affiche du 26 nivôse an III (15 janvier 1795) retrace avec précision le déroulement de la fête pour célébrer l'exécution de Louis XVI. On y voit précisément quel est le rôle joué par les artistes des deux Théâtres marseillais.

Le préambule de l'affiche indique très clairement quel doit être le but de cette manifestation :

« Une Fête chère à tous les cœurs républicains va se célébrer. Le jour où le Tyran expia ses forfaits ; le jour où la France libre vit le Char de la Révolution s'élancer dans la carrière du Republicanisme ; ce jour qui présagea aux Brigands couronnés le destin qui les attend, fut celui où le Peuple Français rentra dans l'exercice de sa toute-puissance. L'époque glorieuse où la République Française s'assit sur les débris du Thrône, doit être particulièrement honorée par la Commune célèbre qui porta de si terribles coups au despotisme.

²¹⁰³ Voir document en annexe qui fait le détail des dépenses occasionnées lors de telles fêtes.

²¹⁰⁴ AMM, 1 D 12, f° 8, 28 nivôse an II.

²¹⁰⁵ AMM, 1 D 12, f° 53, 6 ventôse an II.

²¹⁰⁶ AMM, 1D 12, f° 104, 4 floréal an II.

²¹⁰⁷ AMM, 1D 12, f° 185 v°, 11 thermidor an II.

²¹⁰⁸ AMM, 1D 13, f° 11, 28 thermidor an II.

²¹⁰⁹ AMM, 1D 14, f° 386, 6 pluviôse an III.

²¹¹⁰ AMM, 1D 15, f° 60, 8 germinal an III.

Que l'allégresse la plus vive anime donc les cœurs des ennemis mortels de la tyrannie ; qu'ils renouvellent le Serment sacré de vivre libres, ou de mourir. Que Marseille démente les bruits injurieux qui se répandent contre elle ; que toujours fidèle (?) à la Représentation Nationale qui fonda les bases de la République, que toujours soumise aux Lois qu'elle rend pour le bonheur des Français, et pour l'affermissement de la Liberté, elle s'unisse à ce point de ralliement où réside l'espoir de l'indépendance du Genre humain.

Le Traître Capet tomba le 21 janvier 1793 (vieux style).

Que l'Anniversaire de ce jour, tous les bons Citoyens, tous les vrais Républicains se rassemblent autour de l'Autel de la Patrie. Que les cris de vive la République et la Convention y soient mille fois répétés, mais qu'au milieu de ces élans du Patriotisme, le serment d'être vertueux et probes y soit solennellement prononcé, car la vertu seule, réunie au civisme, constitue le vrai Républicain.²¹¹¹ »

Dans le programme de cette fête, le Théâtre occupe une place importante en tant qu'édifice (il fait partie du « trajet ») et en tant qu'institution (ses artistes contribuent à la réussite de cette commémoration).

Ainsi, dans la description de l'« Ordre de la Marche de la Promenade », le Théâtre est un des points de passage obligé :

« Au sortir de la Maison Commune, passer sur le Port, contourner sur la Canebière, de-là à la Rue Brutus, prendre la gauche du Théâtre, tourner sur la Rue Cincinnatus, monter jusques à celle dite Libertat, de la Rue des Phocéens à l'Autel de la Patrie, où seront exécutés des Hymnes patriotiques, reprendre la marche par la Rue Marat jusques près la Fontaine du 10 Août, rentrer par la Porte des Fainéans, descendre par la Rue du Tapis-Vert, suivre droit la Grand'Rue, jusques à celle de la Prison, pour descendre à la Commune.²¹¹² »

Ce sont les artistes des deux Théâtres marseillais qui vont assurer la musique lors de cette fête. D'ailleurs, dans l'« Ouverture de la Marche », les artistes du Théâtre des Variétés sont en cinquième position, tandis que les musiciens du Grand Théâtre arrivent en treizième :

²¹¹¹ AMM, K 7 art. 1.

²¹¹² AMM, K 7 art. 1

« 5° Les Artistes du Théâtre Républicain avec leurs Instrumens seront au centre des Arrondissemens ; cinq Tambours leur seront adjoints. (...) »

13° Les Musiciens et Musiciennes du Théâtre Brutus, ainsi que tous les Artistes munis d'instrumens, et exécutant des Chœurs.²¹¹³ »

Mais ces fêtes sont-elles toujours très fréquentées par le peuple ? Il semble en réalité, que la ferveur concernant les cérémonies révolutionnaires s'essouffle à Marseille. C'est ce qu'indique le *Journal de Marseille* le 3 thermidor an III (21 juillet 1795), à propos de la commémoration de la Prise de la Bastille :

« Le fameux 14 juillet a passé ici in cognito, sans amener à sa suite ni serment ni fêtes. On peut présumer qu'il en a été de même ailleurs (...) »

Au milieu de tout cela les Spectacles sont fréquentés, les promenades riantes, les modes se renouvellent, ce qu'on doit plutôt louer que blâmer... l'an dernier, à pareille époque, tout était dans la tristesse et le désespoir, la mort planait sur toutes les têtes²¹¹⁴ »

En 1796, la Fête du 21 janvier 1793 continue d'être célébrée. Le *Journal de Marseille* du 1^{er} pluviôse an IV (21 janvier 1796) rapporte :

« L'époque mémorable du 21 janvier a été célébrée le 1^{er} courant. Cette fête avait été annoncée dès la veille au son du tambour, et par les affiches du Département & de la Municipalité. (...) Vers le midi, les officiers municipaux sont sortis de la maison commune, accompagnés du Commandant de la Place et de son état-major, des agents des nations amies et neutres, des diverses administrations, des Commissaires d'Isles et de nombre de citoyens portant les trophées & le tableau du Bataillon du 10 août. Des détachements de cavalerie & d'infanterie escortaient le cortège qui, après avoir parcouru diverses rues, s'est rendu au Champ du 10 août, autrement les Allées, où toute la garnison était sous les armes. »

Les Citoyens réunis, il a été prononcé un discours relatif à la circonstance, après lequel la musique militaire a joué des airs patriotiques, & les cris de " Vive la République !" ont percé la nue.

L'après-midi il y a eu quelques danses. Le soir on a joué *Brutus* sur l'un des théâtres, et sur l'autre *La mort de César*.

²¹¹³ Ibid.

²¹¹⁴ *Journal de Marseille*, 3 thermidor an III (21 juillet 1795)

Les habitants avaient mis à leurs fenêtres de petits drapeaux tricolores, & les consuls étrangers le pavillon de leur nation. ²¹¹⁵»

Si le *Journal de Marseille* mentionne, en juin 1796, la célébration de la Fête de la reconnaissance, c'est parce que des invités de marque sont présents :

« On a célébré ici la Fête de la reconnaissance & des victoires du Champ-de-Mars du 10 août, autrement dit les Allées, dans une enceinte & sur une estrade. On a élevé un arbre de la Liberté aux Allées même, & un autre sur la Place ci-devant Noailles, aux cris répétés de : “ Vive la République ! Vivent les défenseurs de la Patrie, vive la brave armée d'Italie ! ” ²¹¹⁶

(...) La mère & les sœurs du général Buonaparte y assistèrent. C'est à la famille du général que le Citoyen Amy, président du Bureau central, offrit la palme de la victoire destinée par la patrie reconnaissante au vainqueur du Piémont et de la Lombardie : les lauriers remis aux mains de la vertu, des grâces et de la beauté. ²¹¹⁷»

Si à Marseille les fêtes connaissent un essoufflement en 1795, suivi d'une légère reprise en 1796 pour disparaître finalement des quotidiens en 1797, en revanche, à Toulon, la fête révolutionnaire semble encore bien implantée dans les dernières années de la Révolution.

Parès nous apprend, en effet, que le 10 pluviôse an IV (30 janvier 1796), toutes les autorités civiles, militaires et maritimes se réunirent pour célébrer, en grande pompe, la « Fête de la juste punition du dernier des rois de France ». La journée fut couronnée par un spectacle républicain, *La mort de César*²¹¹⁸, auquel assista la municipalité²¹¹⁹.

L'an V de la République débuta, à Toulon par la « Fête des vieillards », au cours de laquelle on conduisit au spectacle quatre vieillards, héros de la fête.

«La salle était pleine ; les autorités constituées, les généraux et chefs de corps se firent un devoir et un plaisir de s'y trouver.

²¹¹⁵ *Journal de Marseille*, 1^{er} pluviôse an IV, (21 janvier 1796).

²¹¹⁶ *Journal de Marseille*, 13 prairial an IV, (1^{er} juin 1796).

²¹¹⁷ *Journal de Marseille*, 22 prairial an IV, (10 juin 1796).

²¹¹⁸ Tragédie en trois actes de Voltaire.

²¹¹⁹ PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, p. 62.

Au son des trompettes de la commune, annonçant l'arrivée du cortège, des cris de joie, des battements de mains se firent entendre au loin et, sitôt que l'on parut, les transports et applaudissements redoublèrent.

La municipalité fit placer au milieu d'elle, dans deux premières loges contiguës, les quatre vieillards et leurs jeunes soutiens. Les deux loges étaient illuminées et décorées en feuillage.

Après une courte harangue du président, on joua l'opéra Blaise et Babel²¹²⁰.

À la scène où l'on fête le bon père, les quatre principaux acteurs de la pièce, après avoir chanté chacun un couplet analogue, vinrent successivement présenter des couronnes de chaîne qui furent posées, par les officiers municipaux et le commandant de la place, sur la tête de chaque vieillard.

Le petit Mouraisin, âgé de dix ans, élève de son père, qui remplissait le rôle du bon vieillard, chanta sept couplets nouveaux en l'honneur de la vieillesse.

Le sujet, l'esprit de ces couplets, la manière pleine de grâces et de sentiment dont ils furent chantés, la jeunesse de l'artiste excitèrent la plus vive émotion.

Un hymne patriotique termina le spectacle où n'avaient cessé d'éclater les plus doux sentiments de l'humanité.

Les vieillards furent reconduits chez eux, les danses cessèrent sur la place, la fête finit. Dès dix heures, un calme profond règnait dans la ville²¹²¹ »

À partir de l'an V, les fêtes, décrétées par le gouvernement, sont célébrées à Toulon sans que la concordance avec leurs dates anniversaires soit strictement observée.

Ainsi la fête de la Prise de la Bastille est reportée, cette année-là au 10 thermidor (28 juillet 1797). Elle se termine par une représentation d'Epicharis et Néron²¹²².

Pour le 10 messidor an VI (28 juin 1798), jour de la « Fête de l'agriculture », la municipalité demande aux « artistes du Théâtre républicain » de bien vouloir « *mettre sur la scène le Paysan magistrat », « comme analogue à la fête » ; en même temps, elle les informe qu'elle a besoin « *d'une artiste pour représenter, sur un char, la Liberté portant une corne d'abondance*²¹²³ ».*

²¹²⁰ Opéra-comique en deux actes. Parole de Monvel, musique de Dezède. Quoi présentait pour la première fois à Versailles le 4 avril 1783.

²¹²¹ AMT, L 68 et D 14 f° 48 v°.

²¹²² PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution », *op. cit.*, p. 63.

²¹²³ AMT, L. 95 bis, 11, f° 421.

La fête de la « Grande Fédération » est célébrée, à Toulon, le 26 messidor (14 juillet 1798). La municipalité ordonne de « *mettre en scène la pièce révolutionnaire Timoléon ou Tout pour la Patrie* ». Elle ajoute : « *nous assisterons à cette représentation, en costumes. Nous vous prions, en conséquence, de le mettre sur votre affiche* ²¹²⁴ ».

Le jour de l'anniversaire de la fondation de la République, le 1^{er} vendémiaire an VII (22 septembre 1798), on joue à Toulon *Le paysan magistrat*.²¹²⁵ *Epicharis et Néron* était devenue la pièce officielle des fêtes toulonnaises. En l'an VIII, on la représente, suivie du *Prisonnier* pour « l'anniversaire de la reprise de Toulon » (30 frimaire – 20 décembre 1798), pour la « Fête de la Souveraineté du Peuple » (30 ventôse – 20 mars 1799) et pour la « Fête du 10 août » (23 thermidor).

A Toulon, en 1800, l'on fête toujours la Prise de la Bastille. Ainsi, le 14 juillet (25 messidor an VIII) toutes les autorités civiles, militaires et judiciaires, après une promenade civique, se rendent au Temple décadaire où, « *avant et après les discours, les artistes du Théâtre républicain jouèrent des ouvertures, exécutèrent des chants civiques et autres airs analogues* ».

Le soir, les vainqueurs de la joute, de la bigue et de la nage furent conduits au Théâtre républicain « *au son des musiques militaires : ils furent placés sur les deux premiers bancs de l'emplacement disposé à cet effet* ». On joua *La Paix* et on exécuta le *Chant du départ* et *On ne peut être mieux*.

« *Tous les artistes musiciens, civils et militaires, avaient été invités à renforcer l'orchestre* ²¹²⁶ ».

Il faut souligner ici le rôle très important joué par la musique lors des cérémonies révolutionnaires : lors des fêtes c'est elle qui occupe le premier plan²¹²⁷. Si sur la scène

²¹²⁴ AMT, L 95 bis, 11, f° 436.

²¹²⁵ PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution », *op. cit.*, p. 66.

²¹²⁶ AMT, L 68 ; D 15, f° 188 v°.

²¹²⁷ En effet, pour ce qui est du répertoire joué sur scène, on peut remarquer que l'art dramatique est plus présent que l'art lyrique. Cela ne veut pas dire pour autant que les opéras ne sont pas représentés durant la période révolutionnaire mais il est vrai que les œuvres de circonstance sont plus souvent des pièces de théâtre que des ouvrages lyriques. Comment cela s'explique-t-il ? Par le simple fait qu'il est beaucoup plus facile d'écrire et de monter une pièce de théâtre dans un temps très court, qu'un opéra. C'est pour cette raison que l'on peut noter une abondance des œuvres dramatiques et c'est pour cela que nous nous sommes concentré sur ce genre plutôt que sur le lyrique dans nos développements concernant la période révolutionnaire.

les pièces de théâtre sont jouées plus souvent que les opéras en revanche lors des fêtes, la musique joue un rôle capital.

Pierre Constant, auteur de *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*²¹²⁸, explique à ce sujet :

*«Tous ces hymnes, chœurs aux savantes combinaisons ou chants de la plus extrême simplicité, ont pour objet la glorification des vertus morales et civiques, les actions valeureuses, comme la commémoration d'événements historiques, politiques et sociaux. Ils invoquent tour à tour la Divinité, la Liberté, l'Égalité, la Fraternité, la Patrie, ou rendent hommage au courage et au dévouement des héros morts au champ d'honneur et des victimes de la cause publique ; ils exaltent le culte des lois et la gloire de la République ; ils célèbrent les bienfaiteurs de l'humanité, les grands citoyens, les journées qui ont affranchi le peuple du despotisme et de la tyrannie, les victoires des armées triomphantes ; en un mot, chants religieux, d'espérance, de deuil et d'allégresse ou imprécations et cris de guerre, ils expriment les sentiments les plus nobles et les plus divers.»*²¹²⁹ »

La musique des cérémonies révolutionnaires n'est pas composée au hasard mais répond à un cahier des charges bien précis :

« Les morceaux composés pour l'usage populaire représentent un tiers de la production totale ; ils pouvaient être chantés par une seule voix ou par plusieurs voix à l'unisson. Les autres, au contraire, écrits à plusieurs parties, nécessitaient le concours de musiciens ou choristes de profession.

En ajoutant aux premiers les chansons connues à l'époque et des extraits ou simplifications des derniers, on obtient 45 morceaux susceptibles d'être chantés à volonté en solo ou à l'unisson. Ce nombre peut s'augmenter des 27 autres écrits de la même manière, mais avec un refrain pour plusieurs voix en chœur, qu'il est loisible pourtant de réduire à une seule ou à l'unisson. Ces divers hymnes, avec ou sans refrain, sont à strophes ou couplets se répétant invariablement sur le même air.

*Tous les autres hymnes, au nombre de 36*²¹³⁰*, exigent impérieusement des ressources d'exécution moins rudimentaires ; ils sont du domaine des artistes professionnels ou*

²¹²⁸ CONSTANT, Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Les Archives de la Révolution française, reproduction de l'édition de Paris, Imprimerie Nationale, 1899, 582 p.

²¹²⁹ CONSTANT, Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, op. cit. p. XXVI.

²¹³⁰ Voir MARECHAL, Sylvain, *Hymnes pour les trente-six fêtes décadaires ; suivi d'un calendrier pour l'An III de la République*, Chez Basset, Chez Dufart, Paris, 1794 ?, 42-15 p.

d'amateurs très exercés, plus ou moins nombreux, chanteurs et instrumentistes. Ce sont des œuvres d'un caractère plus musical, dans lesquelles les compositeurs ont le mieux déployé leur talent, leur science ou leur habileté.²¹³¹ »

A Aix, les fêtes révolutionnaires ont été parfaitement décrites et synthétisées par Christiane Derobert-Ratel, dans *Institutions et vie municipale à Aix en Provence sous la Révolution 1789-AN VIII*²¹³². Nous renvoyons donc directement à ses travaux et nous citerons ici son analyse pertinente sur le déclin des cérémonies révolutionnaires à Aix :

« (...) c'est de fructidor an VI – vendémiaire an VII que l'on peut dater le déclin inéluctable des fêtes civiques. Les premières touchées furent les réunions décadaires²¹³³. (...) Les fêtes nationales tombèrent en désuétude également. (...) Quoi qu'il en soit, les fêtes perdirent alors leur pouvoir mobilisateur. Cependant, elles gardèrent une certaine allure grâce à la présence obligatoire des écoles et surtout de l'École Centrale, des nombreux membres composant les Corps administratifs et judiciaires à Aix, de la Garde Nationale et des quelque huit cent cinquante hommes de troupe en garnison qui rehaussaient le prestige de la cérémonie. (...) Beaucoup furent, avant tout, une cérémonie d'hommes en armes. On peut affirmer qu'à Aix comme dans toute la France, le Directoire avait manqué son but, car le peuple avait perdu la foi. Le régime révolutionnaire avait instauré ces nombreuses fêtes pour agir sur les masses et frapper psychologiquement leur imagination. Mais, pour les réussir, il aurait fallu de grands moyens financiers, politiques ou humains, ce que le Directoire, n'eut jamais. À l'image de la Révolution méridionale, elles s'achevèrent à Aix en " lassitude et en confusion²¹³⁴ ", et tout donne à croire que le contrôle des esprits aixois entrepris par nos officiers municipaux fut un échec.²¹³⁵ »

La fête est comme la représentation d'un spectacle : elle est éphémère et il n'en reste rien si ce n'est des documents d'archives qui attestent des frais engagés (paiement des

²¹³¹ CONSTANT, Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, op. cit., pp. XXIII- XIV.

²¹³² Voir DEROBERT-RATEL, Christiane, *Institutions et vie municipale à Aix en Provence sous la Révolution 1789-AN VIII*, Edisud, Avignon, 1981, pp. 529-551.

²¹³³ *Ibid*, p. 548.

²¹³⁴ VOVELLE, *La Provence et la Révolution. Histoire de la Provence*, p. 437, cité par DEROBERT-RATEL, op. cit., p. 551.

²¹³⁵ Voir DEROBERT-RATEL, Christiane, *Institutions et vie municipale à Aix en Provence... op. cit.*, pp. 550-551.

instruments de musique, des décorations, dédommagement des artistes pour leur participations etc.)

D'autres traces physiques (temples, autels ou encore plantation « d'arbres de la liberté »), pouvaient elles aussi témoigner de l'existence de ces manifestations. Mais ces constructions n'ont été que temporaires. Ainsi dès le 27 floréal an III (16 mai 1795), le représentant du peuple Chambon envoyé dans les départements des Bouches du Rhône et du Var, manifeste la volonté de voir enlevés tous ces signes tangibles. Il faut dire que le 9 Thermidor était passé, et l'on voulait faire disparaître tout ce qui rappelait la Terreur :

« Informé qu'il existe encore dans la Commune de Marseille, & dans quelques autres lieux des Départemens des Bouches-du-Rhône & du Var, des monumens élevés depuis peu, qui par leur nature rappellent des dénominations de parti, ou des objets proscrits ; que d'autres, par leur position, interceptent les voies publiques, les cours des eaux, ou gênent la circulation du commerce entre les citoyens ; qu'il y a nombre de rues, de places & autres lieux publics qui portent encore des noms d'hommes vivans, ou flétris par l'opinion publique ou par la Loi ; qu'il subsiste aussi sur des maisons particulières & sur des édifices publics, des inscriptions qui rappellent des idées de terreur & de mort ;

ARRÊTE, 1° Les restes d'un autel ou montagne qui avoit été élevée à la place ci-devant Castellane à Marseille, sur la fontaine même de cette place, seront enlevés sans délai ; les matériaux en seront vendus à la diligence de la Municipalité, pour servir au paiement des entrepreneurs ou ouvriers, auxquels partie de cette construction est encore due, le restant du prix sera versé dans la caisse du District ; la fontaine sera déblayée de tout ce qui pourroit en gêner l'approche.

2° Le monument établi à l'extrémité du Cours de Marseille, entre la Canebière, la place ci-devant St-Louis & la rue ci-devant Noaille, autour duquel se forme un cloaque infect (les eaux des rues qui y aboutissent ne pouvant y avoir leur cours), sera transporté à la place de la Liberté, ci-devant la Paille ; la figure allégorique qui y est élevée sera transformée en celle de la Liberté, & cette translation sera faite avec pompe & solennité. La Municipalité chargée, conjointement avec le Commandant de la Place, de son exécution, & de toutes les dispositions qui seront relatives. (...)

*5° Tous les monumens, autre que la Statue & l'arbre chéri de la Liberté, élevés dans les lieux publics, qui gêneroient la libre circulation des citoyens, des voitures & bestiaux, seront enlevés ou transportés en lieux plus convenables, s'ils ne portent aucun caractère d'immoralité, de terreur ou de mort.*²¹³⁶ »

La municipalité de Marseille suit à la lettre les recommandations du représentant Chambon et deux jours plus tard, est affiché l'avis suivant :

« *ENCHERES*

En vertu de l'Arrêté du Représentant du Peuple, Chambon, envoyé dans les Départemens des Bouches-du-Rhône et du Var, en date du 27 courant, la Municipalité fait exposer aux Enchères publiques, qui auront lieu le 8 du prochain à neuf heures du matin, et sur les lieux, le reste d'un Autel ou Montagne qui avait été élevé à la ci-devant Place de Castelanne, de même que diverses Planches et autres Bois provenant du reste de la Construction du susdit Édifice.

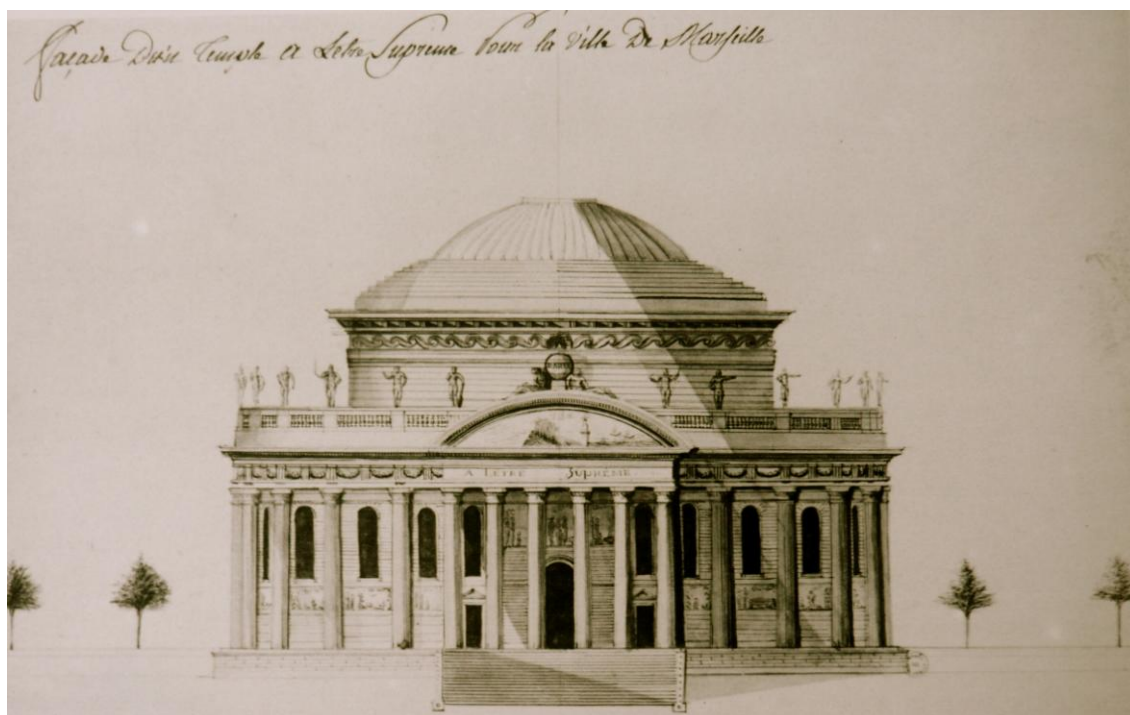
L'Adjudication en sera faite à l'extinction de la bougie vierge, et la délivrance à celui qui en fera la condition meilleure, en payant comptant.

*À Marseille, le 29 Floréal, an troisième de la République Française, une et indivisible.*²¹³⁷ »

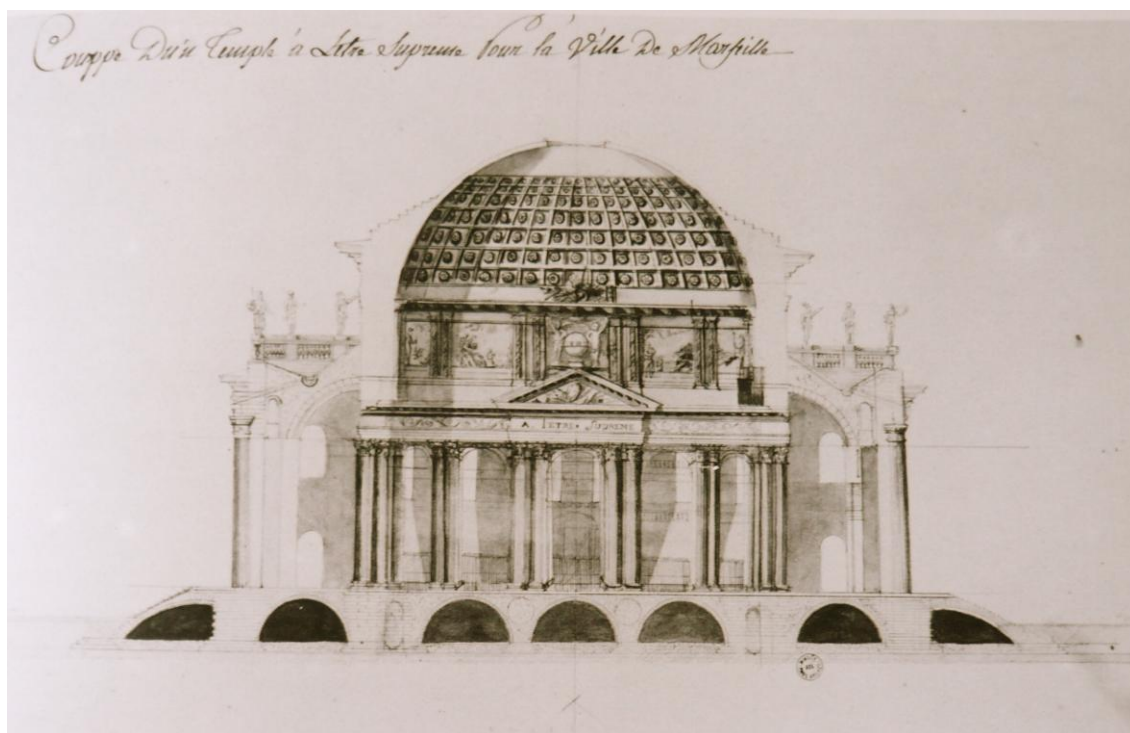
Aujourd'hui il ne reste plus que quelques dessins pour témoigner de ces constructions éphémères.

²¹³⁶ AMM, K 7 art. 2, 27 floréal an III.

²¹³⁷ AMM, K 7 art. 1, 29 floréal an III.



Façade d'un temple à l'Être Suprême pour la ville de Marseille, dessins anonymes, an II, Musée Arbaud, Aix-en-Provence.



Façade d'un temple à l'Être Suprême pour la ville de Marseille, dessins anonymes, an II, Musée Arbaud, Aix-en-Provence.

Les fêtes révolutionnaires devaient être un complément des spectacles : les législateurs avaient prévu que ces deux formes de divertissements soient à la fois un outil d'éducation des citoyens et un instrument de propagation des principes révolutionnaires. Le Théâtre était « l'école du peuple » tandis que les fêtes avaient pour mission de rassembler et de garder vive la flamme du patriotisme. Ce sont les fêtes « *qui articulent le temps et donnent à la vie quotidienne son armature. Elles encore qui garantissent paradoxalement les bonnes mœurs, car l'excès qu'elles autorisent est l'abcès de fixation qui empêche l'intempérance de gagner la vie journalière et le corps social tout entier ; elles qui cimentent énergiquement la communauté par la mise en scène de la réconciliation, dans cette commensalité chaleureuse où tout à son prix (...).* Il faut donc des fêtes à qui se veut – mais tous alors se veulent tels – l'Ami des Hommes²¹³⁸ (...) la fête est alors l'indispensable complément du système de législation. Car le législateur fait des lois pour le peuple, mais c'est la fête qui fait le peuple pour les lois.²¹³⁹ »

Selon Mona Ozouf, « *Là est la source de l'extraordinaire intérêt (...) que les hommes de la Révolution portent à la fête. Elle doit rendre manifeste, éternel, intangible, le lien social tout neuf. Aussi rien en elle ne peut être indifférent : ni les objets qu'elle propose à la contemplation et à l'admiration, qui doivent clairement apparaître comme le bien de tous ; ni la mise en images de l'histoire révolutionnaire, où doit sans équivoque se célébrer l'événement fondateur ; ni la répétition des chœurs, la psalmodie des invocations par où doit s'exprimer une volonté commune ; ni le spectacle que créent les cortèges, restructurant en communauté organisée l'immense foule solitaire ; ni la publicité donnée à l'engagement privé, ni la solennité donnée à l'engagement public ; ni la recherche d'une transcendance. L'élaboration de la fête, lieu où se nouent le désir et le savoir, où l'éducation des masses se plie à la jouissance, marie la politique à la psychologie, l'esthétique à la morale, la propagande à la religion.²¹⁴⁰ »*

Quel bilan peut-on faire des politiques révolutionnaires conduites vis-à-vis des spectacles et des fêtes ?

²¹³⁸ Voir OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Editions Gallimard, Paris, 1976, p. 11 et voir aussi MIRABEAU, *L'Ami des Hommes*, Avignon 1756-1760.

²¹³⁹ OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire*, op. cit., p. 16.

²¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.

Pour Mona Ozouf, « *Toute l'histoire des fêtes révolutionnaires pourrait être présentée comme l'illustration de cet aveuglement : la fête révolutionnaire, qui se voulait spontanée, accumule les précautions et les coercitions ; engendre interminablement exclus et parias alors qu'elle souhaitait rassembler la communauté tout entière ; tourne en parodie, s'achève en solitude. La festomanie révolutionnaire est l'histoire d'une immense déception.* ²¹⁴¹ »

Pour Pierre Frantz, « *Théâtre et fête contribuèrent à une redéfinition des rapports entre le "peuple" citoyen et ses représentants (mise en scène de la parole publique, uniformes des députés ou des dirigeants de l'Empire), mais aussi entre théâtre populaire, théâtre de divertissement, et théâtre sérieux, destiné aux élites de la culture ou de la société.* ²¹⁴² »

Les fêtes révolutionnaires, comme les spectacles semblent avoir montré leurs limites : coût financier conséquent, résultats peu probants et désintérêt du public. Peut-on alors gouverner par les arts ? N'est-ce pas plutôt les artistes qui ont su tirer profit des politiques culturelles mises en place par les législateurs révolutionnaires (en bénéficiant notamment d'aides pécuniaires) ?

²¹⁴¹ *Ibid*, p. 19.

²¹⁴² Pierre Frantz, « Théâtre et fêtes de la Révolution », in *Le théâtre en France. De la Révolution à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de JOMARON, A. Colin, Paris, t. II, 1989, p. 35.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'étude des spectacles à Paris et en Provence sous l'Ancien Régime et pendant la Révolution, offre au chercheur la possibilité d'analyser une multiplicité de problématiques juridiques. Parmi celles-ci nous avons examiné :

Le choix du mode d'exploitation (entreprise de spectacles ou Théâtre privilégié) ; la régulation du nombre des salles par le législateur ou la liberté d'entreprise ; la nécessité d'assurer l'ordre et la tranquillité publique lors des représentations (police des spectacles mais aussi normes d'hygiène et de sécurité concernant les salles) ; le droit d'auteur (combat pour la reconnaissance de leur propriété sur leurs œuvres) et les droits reconnus aux auteurs (liberté d'expression ou censure) ; l'artiste et son statut (« serviteur » du pouvoir royal et « chantre » des législateurs révolutionnaires qui l'instrumentalisent, frappé d'infamie sous l'Ancien Régime puis élevé à la dignité de citoyen en 1789) ; la complexité des relations contractuelles entre les directeurs et les artistes (inexécution des obligations contractuelles et adoption de règlements internes avec des sanctions en cas de non-respect) ; les conflits de compétence en matière de police des spectacles ; les politiques culturelles vis-à-vis des spectacles (mesures incitatives ou répressives) ; etc.

Nous avons donc souhaité montrer, dans cette étude, l'abondance de ces problématiques juridiques concernant les spectacles en les présentant dans un cadre le plus cohérent possible : il s'agissait, par une réflexion globale et une étude comparative (entre la capitale et la Provence mais aussi entre deux régimes, la monarchie et la Révolution) de tracer l'évolution des spectacles en France et aussi de déterminer comment ces fondements historiques étaient à l'origine de nos institutions artistiques et de nos politiques actuelles.

Pour démontrer la réalité et l'importance de ces questionnements juridiques ainsi que leur influence sur le développement des spectacles en France, nous avons basé directement toute notre réflexion sur les documents d'archives. Et pour nous préserver de tirer des conclusions générales à partir de cas d'espèce, nous avons construit nos théories en nous appuyant sur des exemples nombreux et concordants, tout en

n'excluant pas les exceptions qui, loin de remettre en cause les raisonnements exposés, viennent au contraire les conforter.

Bien évidemment, un tel champ de recherches (spectacles parisiens et provençaux) sur une telle période (1685 - 1799) nous a obligée à faire des choix, à renvoyer, pour certaines questions, à des travaux déjà réalisés. Peut-être nous objectera-t-on que les choix opérés entraînent nécessairement une forme de subjectivité dans le traitement du thème proposé. Mais justement nous avons essayé de prévenir ce problème en prenant une base d'étude la plus large possible.

On peut alors nous faire remarquer que l'ampleur du sujet est un projet ambitieux et risqué qui réclame de nombreuses années de recherche.

Mais il s'agissait avant tout de réaliser une synthèse des problématiques juridiques. Cependant, celle-ci se veut approfondie c'est pourquoi elle s'appuie sur de nombreux documents d'archives.

Par ailleurs, nous voulions aussi et surtout proposer une véritable étude, sous l'angle du droit²¹⁴³, des institutions artistiques et des spectacles en France sous l'Ancien Régime et pendant la Révolution.

Enfin, ces travaux avaient pour objet d'apporter notre modeste contribution au développement de théories particulières concernant l'administration, la gestion et le développement des spectacles en France.

Ainsi nous avons proposé une vision originale et poussée du fonctionnement du système des privilèges sous l'Ancien Régime et qui diffère suivant qu'il s'agisse d'opéra ou de comédie (il s'agissait ici de compléter les analyses pertinentes de Max Fuchs sur cette question).

Nous avons également proposé une analyse, inédite à notre connaissance, concernant l'élaboration des règlements internes des Théâtres. Nous espérons que d'autres études continueront ces premières recherches et qu'elles viendront à la fois les conforter et les approfondir.

Par ailleurs, il nous a semblé important d'insister sur certaines spécificités locales, comme la manière dont la police des spectacles est administrée à Marseille : son fonctionnement est proche du modèle existant dans la capitale mais très différent de ce

²¹⁴³ La plupart des études déjà réalisées sont des thèses de musicologie, d'histoire ou de lettres et nous avons dû corriger plusieurs imprécisions concernant justement l'aspect juridique.

qui se passe dans les autres grandes villes du royaume. En cela, les recherches effectuées sur ce point précis, apportent un nouvel éclairage aux théories présentées par Max Fuchs, Martine de Rougemont et d'autres études de référence. Parmi les autres particularités étudiées dans nos travaux, nous pouvons citer les opérations de spéculation immobilière et financière ainsi que les ententes à propos de la vente et de l'achat des terrains de l'Arsenal pour la construction du Grand Théâtre de Marseille dans les années 1780, ou encore les comportements spécifiques du public marseillais durant les représentations.

Tous les exemples cités dans notre étude tendent à montrer que les institutions artistiques (Théâtre et Opéra notamment) et les spectacles d'une manière générale, sont saisis par le droit. Ce qui était notre premier objectif.

Mais nous voulions aussi démontrer que l'inverse est vrai : le politique est saisi par les arts. Ainsi, au XVII^e (Molière notamment) et au XVIII^e (Voltaire, Beaumarchais entre autres), les auteurs dramatiques n'ont pas hésité à dénoncer les dysfonctionnements et les abus de la société d'Ancien Régime. Cela continuera pendant la période révolutionnaire : des écrivains, comme Laya, oseront caricaturer les ultras (Robespierre et Marat sous les traits de *Nomophage* et *Duricrâne*²¹⁴⁴) ou souligner les dangers des dérives de certaines idéologies et régimes (*L'Intérieur de Comités révolutionnaires*).

Par ailleurs, nous avons vu que les événements historiques déterminants ont d'abord été joués sur scène avant d'être interprétés dans la réalité.

Au XVIII^e siècle la Révolution commence donc sur scène : les pièces de théâtre qui y sont jouées dénoncent les dysfonctionnements des institutions d'Ancien Régime, et font apparaître les injustices et les inégalités. (Voir la thèse de Constance Husson, *Justice et Droit dans le théâtre du XVIII^e siècle*)

Puis, par un jeu de renversement le peuple va commencer à jouer dans la rue, les faits historiques qu'il a vus sur scène. Pendant la période révolutionnaire, les rues deviendront le Théâtre où se joueront drames et tragédies.

« *La tragédie court les rues (...) C'est un rude drame que celui où le peuple joue au tyran. Mon ami ce drame-là ne peut se dénouer qu'aux enfers.* » (Ducis, *Lettres écrites pendant la Terreur*)

²¹⁴⁴ Voir *L'Ami des Lois*, de Laya.

Le 2^{ème} objectif de cette étude était de montrer les relations et l'interaction qui existent entre le monde politique et le monde artistique. Depuis l'Antiquité les spectacles ont une fonction politique, jusqu'à aujourd'hui où le ministère de la culture a pour mission de « rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité » et de « favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit », selon les mots de son fondateur, André Malraux.

Ce n'est pas tant l'existence d'un lien entre le politique et les arts qui pose problème. En réalité les difficultés et les vraies questions surgissent lorsque s'opère un phénomène d'inversion et que la politique se théâtralise tandis que le théâtre se politise.

Pendant la période révolutionnaire, les séances devant l'Assemblée deviennent de vrais spectacles. Ainsi, le 8 août 1793, devant la Convention, les commissaires, qui sont en très grand nombre, défilent dans la salle en répétant des cris de « Vive la République ! » Ils chantent le couplet « Amour sacré de la patrie » au milieu des plus vifs applaudissements²¹⁴⁵. Maximilien Robespierre prononce alors ces paroles « *Il faut mériter d'être le témoin du spectacle touchant que les commissaires des départements viennent de nous donner*²¹⁴⁶ ».

De nos jours encore ce risque de mise en scène du politique est présent. Dès 1977, Roger-Gérard Schwartzberg dans *Essai sur et contre le Star System en politique*, nous mettait en garde :

« *La politique, autrefois, c'étaient les idées. La politique, aujourd'hui, ce sont des personnes. Ou plutôt des personnages. Car chaque dirigeant paraît choisir un emploi et tenir un rôle. Comme au spectacle. Désormais, l'État lui-même se transforme en entreprise de spectacle, en "producteur" de spectacles. Désormais, la politique tourne à la mise en scène.*²¹⁴⁷ »

Très vite les limites peuvent être franchies et le politique peut être tenté de sortir de son rôle pour se mettre en scène tout en instrumentalisant les arts à des fins politiques : tout est alors orchestré dans le but de provoquer l'adhésion du citoyen-spectateur.

²¹⁴⁵ MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires, op. cit.*, t. LXX, pp. 519.

²¹⁴⁶ *Ibid.*

²¹⁴⁷ SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard, *Essai sur et contre le Star System en politique*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7.

Cela veut-il dire pour autant que la porte est ouverte à toutes les dérives et qu'il n'y a plus aucune barrière ?

Nous avons vu que la volonté des législateurs révolutionnaires d'utiliser les Théâtres comme instrument de diffusion et de propagande des nouveaux principes adoptés a très vite connu des limites. Rapidement, voire quasi instantanément la mise en place d'une politique des spectacles s'est révélée être un échec : malgré un appel au patriotisme parfois menaçant, les auteurs et les artistes ne se sont pas toujours montrés très coopératifs. Par ailleurs, la surveillance des répertoires et la mise à exécution des menaces (fermeture des théâtres) sont autant d'instruments juridiques contraignants et lourds, difficiles à mettre en œuvre et donc peu efficaces. Enfin le désintérêt manifeste du public qui se moque des œuvres engagées à cause de leur médiocrité et qui profite des représentations gratuites pour semer le désordre et la bagarre, contribue à ruiner les politiques culturelles de l'an II.

Si certains artistes et directeurs de Théâtres ont trouvé les moyens d'opposer une résistance, d'autres sauront utiliser les politiques culturelles à des fins personnelles et/ou pour faire avancer les institutions artistiques (David).

Si bien que l'on ne sait plus exactement si c'est le pouvoir politique qui instrumentalise les arts ou bien l'inverse !

Les relations entre artistes et pouvoir politique, entre institutions théâtrales et droit sont complexes. Les tentatives d'instrumentalisation des spectacles se sont incarnées à travers la mise en place de politiques culturelles et d'instruments juridiques utilisés aussi bien sous l'Ancien Régime que pendant la Révolution.

Elles ont pris des formes diverses, tantôt encourageantes (pensions, prix) tantôt menaçantes (censure, fermeture de salles voire emprisonnement et exécution d'artistes).

Parfois, il semble que les artistes dénoncent les abus de pouvoir et les dysfonctionnements des institutions, parfois ils semblent être instrumentalisés par le régime politique en place.

Mais qui utilise véritablement l'autre ?

Dans ses œuvres, l'auteur dramatique ne se sert-il pas d'un langage codé, d'allusions politiques habiles qui témoignent de sa résistance ? De son côté, le comédien n'orientet-il pas son interprétation afin de dénoncer les injustices quel que soit le régime en place ?

Le public, quant à lui, sait reconnaître les germes de rébellion contenus dans les ouvrages dramatiques, et il manifeste ses opinions durant le spectacle. Cela peut aller de

simples jets billets sur la scène à des protestations ; et même jusqu'à des réclamations, voir des tumultes qui nécessitent l'intervention de personnes ayant autorité (police ou armée) pour rétablir l'ordre.

La censure a été le principal instrument utilisé pour contrôler les spectacles. Mais il faut admettre qu'en matière de politisation du théâtre, le bilan est plutôt mitigé que ce soit sous l'Ancien Régime ou pendant la période révolutionnaire. Et ceci est encore plus vrai pour cette dernière période historique.

Ainsi, les politiques mises en place pour transformer les spectacles en outils d'éducation, de diffusion des principes révolutionnaires voire de propagande pendant la Terreur n'ont pas eu l'effet escompté. Il ne s'agit pas seulement des limites de ces politiques mais bien de la résistance opposée par les artistes, les directeurs des spectacles et le public. Après le 9 Thermidor, dans une France qui a du mal à se remettre des ravages de la Terreur, il semble que le Directoire donne la priorité à d'autres sujets et qu'il laisse de côté les dossiers complexes concernant les spectacles. Le politique est donc loin d'être le maître du jeu et les artistes se montrent tout à fait capables de tirer avantage de la situation.

Mais il serait faux de croire que les liens entre le pouvoir politique et le monde artistique se réduisent à une relation de type binaire. En effet, nous avons vu, tout au long de notre étude, que le public joue un rôle de contrepois, et qu'il est une sorte d'arbitre qui normalise et rétablit une certaine balance. Sans lui, sans sa présence durant les représentations, les spectacles n'auraient aucune raison d'être et par voie de conséquence les politiques culturelles qui tentent d'instrumentaliser les Théâtres n'auraient pas lieu d'exister non plus. Le public serait donc un régulateur : « *Pour qu'on ne puisse pas abuser du pouvoir, il faut que, par la disposition des choses, le pouvoir arrête le pouvoir.* » (Montesquieu, *De l'esprit des lois*, 1748)

In fine, les trois pouvoirs (politique, artistique, et public) s'équilibrent donc.

Et puis, l'Histoire fait aussi son travail : les artistes au service du pouvoir et sans talent seraient oubliés, tandis que ceux qui ont vaillamment résisté passeraient à la postérité... Mais peut-on se fier entièrement à cette « sélection historique » ? Bien sûr que non, car encore une fois, l'on ne peut pas raisonner de manière binaire : il n'y a pas d'un côté ceux qui sont « noirs²¹⁴⁸ » et qui ont servi le monarque ou les « tyrans », et de l'autre

²¹⁴⁸ Pendant la Révolution l'on distinguait les « noirs » et les « rouges ».

ceux qui sont « blancs » : en réalité tout est gris et les nuances sont nombreuses... Certains artistes soutiendront sincèrement les principes révolutionnaires mais se désengageront lorsque les ultras prendront le pouvoir (Talma, Monvel) d'autres sauront utiliser les circonstances politiques du moment et passeront de scénographe des fêtes révolutionnaires à peintre officiel de l'empereur Napoléon Ier (David), d'autres se battront pour la reconnaissance de droits élémentaires (Beaumarchais et le droit d'auteur), d'autres encore ont été injustement oubliés...

Mais la Révolution a-t-elle véritablement apporté des changements pour le monde des spectacles ?

A première vue, le bilan pourrait être négatif puisque sous le premier Empire la surveillance des répertoires va perdurer, et que le décret du 8 juin 1806 va annihiler la liberté des Théâtres mise en place par le décret du 13 janvier 1791.

L'article 7 du titre II du décret du 8 juin 1806 prévoit notamment :

« 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. »

Par ailleurs le décret de 1806 rétablit une distinction entre les salles de spectacles, alors que la loi de 1791, avait mis sur un pied d'égalité les Théâtres de Paris comme ceux des départements.²¹⁴⁹

L'Empire marque un retour évident aux anciennes habitudes d'Ancien Régime concernant les spectacles : système de régulation du nombre de théâtre, censure etc. Les réflexes d'avant la Révolution sont de retour. En effet, « Les éternités révolutionnaires passent vite »... Ainsi David, ancien ami de Robespierre mais à présent admirateur de Napoléon, mais également le comédien Talma (et bien d'autres encore) mettent leurs talents artistiques au service de l'Empereur²¹⁵⁰.

Par ailleurs, le pouvoir politique continue à entretenir des liens étroits avec les Théâtres, tentant toujours de l'instrumentaliser. L'évolution des spectacles sous l'Empire confirmera cette volonté d'asservir le Théâtre et l'Opéra.²¹⁵¹

²¹⁴⁹ Voir LACAN, Adolphe, PAULMIER, Charles, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis à vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public*, A. Durand, Paris, Tome I, 1853, pp. 98-99.

²¹⁵⁰ Voir NETTEMENT, Alfred François, *Histoire politique, anecdotique et littéraire du Journal des débats*, Aux bureaux de l'Echo de France, Paris, 1838, Tome I, VIII-319 p.

²¹⁵¹ MURET, Théodore, *L'histoire par le théâtre 1789-1851*, Amyot, Paris, 1865, Tome 1. *La Révolution, le Consulat, l'Empire*, 355 p. ; LACAN, Adolphe, PAULMIER, Charles, *Traité de la législation et de la*

A propos de ce retour aux « habitudes d'Ancien Régime », Théodore Muret affirme qu'il se manifeste dès le Consulat :

« Avec le Consulat, l'Empire était fait d'avance. Une cour commençait à se former. (...) Les habits des cérémonies et les queues traînantes étaient chez le brodeur ; les maîtres à danser se flattaient, non sans raison, de se voir appelés bientôt à ressusciter les traditions de la grande révérence monarchique, et plus d'un ci-devant Brutus exerçait la flexibilité de son épine dorsale, une des aptitudes du corps humains qui sont le plus cultivées dans ce beau pays de France. ²¹⁵² »

Finalement rien n'aurait changé et la Révolution n'aurait été, sur le plan de la législation des spectacles, qu'un instant éphémère où l'on a cru à la possible réalisation de certains idéaux comme l'éducation par le spectacle ou la démocratisation de la culture ?

En réalité, la « parenthèse révolutionnaire » a permis l'expérimentation de législations audacieuses concernant les spectacles, certaines étant des avancées considérables (réhabilitation des comédiens, liberté des théâtres, reconnaissance du droit d'auteur), d'autres montrant leurs limites et leurs effets pervers (politiques culturelles de l'an II).

En effet, à y regarder d'un peu plus près, deux germes importants ont été semés :

- D'une part, le décret du 24 décembre 1789 octroie le statut de citoyens aux artistes, qui peuvent ainsi voter, se marier et occuper tous les emplois.
- D'autre part, les lois de 1791 et 1793 reconnaissent la propriété des auteurs et des compositeurs sur leurs œuvres. Les dispositions contenues dans ces textes ne sont pas sans rappeler celles que l'on trouve aujourd'hui dans le Code de la Propriété Intellectuelle aux articles L.122-1; L.122-4; L.123-1; L.335-3 et L.335-2. En effet, les lois de 1791 et 1793 ont perduré jusqu'à la réforme du 11 mars 1957. Leur longévité a été rendue possible par les efforts de la jurisprudence et par l'intervention ponctuelle du législateur qui, par des textes spéciaux, avait permis de régler des questions particulières jusqu'à ce qu'une refonte complète de cette matière soit opérée par la loi du 11 mars 1957.

jurisprudence des théâtres contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis à vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public, A. Durand, Paris, Tome I, 1853, 484 p. ; Tome II, 1853, 515 p. ; VIVIEN et BLANC, *Traité de la législation des théâtres*, Paris, 1830, 447 p. ; *Législation théâtrale. Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique*, Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, Direction des beaux-arts, Imprimerie Nationale, Paris, 1888

²¹⁵² MURET, Théodore, *L'histoire par le théâtre 1789-1851*, Amyot, Paris, 1865, Tome I. *La Révolution, le Consulat, l'Empire*, pp. 191-192.

Si les expériences révolutionnaires n'ont pas eu une postérité immédiate, elles constituent cependant une préfiguration de ce que seront les spectacles au XX^{ème} siècle aussi bien dans les aspects négatifs (censure dans les régimes totalitaires) que dans les aspects positifs (loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique).

L'Ancien Régime semble lui aussi avoir laissé un héritage : la politique de décentralisation des Théâtres entreprise sous Louis XIV (création de l'Opéra de Marseille en 1685) et continuée sous Louis XV ne fait-elle pas écho à décentralisation théâtrale de 1946 ? Cette politique étatique initiée par Jeanne Laurent²¹⁵³ au lendemain de la Libération, avait pour but de sortir le Théâtre de Paris, de le développer sur tout le territoire et de démocratiser les spectacles en touchant tous les publics.

Toutes les problématiques que nous avons soulevées au cours de notre étude sont donc d'une extraordinaire actualité et nous permettent de mieux comprendre les logiques culturelles et politiques qui sous-tendent les spectacles et les institutions artistiques aujourd'hui :

« Ce qui prouve que l'historien n'est pas enfermé dans sa tour d'ivoire et qu'il pose toujours au passé les questions que lui suggère le monde dans lequel il vit. »²¹⁵⁴

En réalité, pour que les institutions artistiques et les spectacles connaissent leur plein développement, il faut qu'un équilibre délicat puisse être trouvé entre les politiques culturelles, les instruments juridiques d'application de ces politiques, l'esprit d'entreprise des directeurs, l'indépendance et l'originalité des artistes et les exigences du public.

En définitive, quelle doit-être véritablement la fonction des spectacles ? un simple divertissement ? un instrument entièrement dédié à l'éducation ou à la propagande politique ?

La question est restée d'actualité au XX^{ème} siècle que ce soit sous Staline, sous le III^{ème} Reich²¹⁵⁵ et bien d'autres régimes encore.

²¹⁵³ Sous-directrice aux spectacles et à la musique à la direction générale des Arts et Lettres.

²¹⁵⁴ MOSSE, Claude, *Dictionnaire de la civilisation grecque*, éd. Complexe, 1998, p. 52.

²¹⁵⁵ Voir notamment, *Le III^{ème} Reich et la musique*, Musée de la musique, Fayard, 2004.

Richard Wagner, artiste de génie, mais controversé pour ses idées et récupéré par le IIIème Reich, avait un avis bien précis sur cette question :

« Si vous, amis de l'Art, avez réellement souci de sauver l'Art menacé par la tempête, sachez donc qu'il ne s'agit pas de le conserver seulement mais de le faire parvenir au plein épanouissement de sa vie propre.

Hommes d'État honnêtes, (...) si vous avez sincèrement l'intention d'inoculer à ce nouvel état de choses la force capable de produire une civilisation vraiment belle, aidez-nous de toutes vos forces à rendre l'Art à lui-même et à sa noble activité.²¹⁵⁶ (...)

Si vous tous à qui j'ai fait appel, vous vous entendiez d'accord avec nous, combien facilement votre volonté réaliserait les simples mesures qui auraient pour résultat inévitable la prospérité de la plus importante des institutions artistiques, le théâtre. L'État et la commune auraient comme premier devoir de proportionner les moyens au but, afin de mettre le théâtre en situation de ne s'occuper que de sa destination la plus élevée, la vraie. Ce but est atteint, si le théâtre est subventionné suffisamment, pour que sa direction ne puisse être que purement artistique, et personne ne peut mieux prendre cette direction que tous les artistes mêmes qui s'unissent en vue de la réalisation de l'œuvre d'art et qui par une convention se garantissent mutuellement le succès de leur activité : seule la plus complète liberté peut les unir dans leurs efforts vers le but proposé, en faveur duquel ils sont délivrés de l'obligation de la spéculation industrielle ; et ce but est l'Art, qui ne peut être compris que par l'homme libre, non par l'esclave de l'argent.²¹⁵⁷ (...)

L'Art et ses institutions, (...), peuvent ainsi devenir les précurseurs et les modèles de toutes les institutions communales futures : l'esprit qui unit une corporation artistique se proposant d'atteindre son véritable but, pourrait se retrouver dans tout autre groupement social, qui se donnerait un but précis, digne de l'humanité ; car toute notre conduite sociale future, si nous atteignons le véritable but, ne sera et ne pourra être que de nature artistique, nature qui seule convient aux nobles facultés de l'homme.²¹⁵⁸»

²¹⁵⁶ WAGNER Richard, *L'art et la révolution*, Collection Les immanents, Editeur Sils Maria, Mons, Belgique, 2001, pp. 56-57.

²¹⁵⁷ WAGNER Richard, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 58.

²¹⁵⁸ *Ibid*, p. 60.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES GENERAUX

1. Histoire du Droit et des Institutions

Atlas de la Révolution française, éd. EHESS, Paris, en cours de parution depuis 1987, en plusieurs volumes : I Routes et communications, II Enseignement, III Armée et guerre, IV Le territoire, V Limites administratives, VI Les sociétés politiques, VII Médecine et santé, VIII Population, IX Religion etc.

BABOT, Agnès, *Dictionnaire d'histoire du droit et des institutions publiques 476-1875*, Ellipses, Paris, 2007, 590 p.

BEAUDET, Christian, *Institutions, vie politique et faits sociaux de 1789 à 1958*, Centre de Publications Universitaires, Vélizy, 2000, 416 p.

CAPORAL, Stéphane, *Histoire des institutions publiques de 1789 à nos jours*, Hachette Supérieur, Paris, 2005, 256 p.

CERHIP, *L'influence de l'Antiquité sur la pensée politique européenne XVIème – Xxème siècles*, PUAM, 1996, 577 p.

CONCHON, Anne, LEFERME-FALGUIERES, Frédérique, *Le XVIIIème siècle*, Hachette Supérieur, Paris, 2007, 350 p.

DALLOZ, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droits civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, Nouvelle édition considérablement augmentée et précédée d'un essai sur l'histoire générale du droit français, Bureau de la jurisprudence générale du royaume, Paris, 44 tomes en 50 volumes, 1846 – 1873.

FAVIER, Jean (sous la direction de), *Chronique de la Révolution 1788-1799*, Larousse, 1989, 704 p.

FURET François, OZOUF Mona, *La Révolution française*, Gallimard, Paris, 2007, 1055 p.

FURET, François, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Flammarion, Paris, 1988, 1122 p.

FURET, François, *Penser la Révolution française*, Gallimard, Paris, 1985, 315 p.

GERARD, René, *Un journal de province sous la Révolution : le « Journal de Marseille » de Ferréol Beugeard (1781-1797)*, Société des Etudes Robespierriennes, (Thèse de Droit, Aix en Provence 1962), 1964, 309 p.

GALLOIS, *Histoire des journaux et des journalistes de la Révolution française*, Mégariotis Reprints, Genève, 1975, 2 volumes, 574-510 p.

GODECHOT, Jacques, *La Révolution française. Chronologie commentée 1787-1799 suivie de notices biographiques sur les personnages cités*, Librairie académique Perrin, Paris, 1988, 391 p.

GODECHOT, Jacques, *Les constitutions de la France depuis 1789*, G-F Flammarion, Paris, 1995, 514 p.

GODECHOT, Jacques, *Les institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, PUF, Paris, 1985, 793 p.

HABIB, Danis, *Journaux et Gazettes français et étrangers de la Révolution à la Commune conservés aux Archives Nationale*, Centre Historique des Archives Nationales, Paris, 1998, 251 p.

HILAIRE, Jean, *Histoire des institutions publiques et des faits sociaux XI^{ème} XIX^{ème} siècles*, 8^{ème} édition, Dalloz, Paris, 1999, 220 p.

JOURDAN, Annie, *La Révolution, une exception française ?*, Flammarion, Paris, 2004, 461p.

LA SAUSSAY, François (de), *L'héritage institutionnel français 1789-1958*, Hachette, Paris, 2002, 157 p.

LECA, Antoine, *Institutions publiques françaises (avant 1789)*, Librairie de l'Université d'Aix-en-Provence, PUAM, Aix-en-Provence-Marseille, 1996, 2^{ème} édition, 602 p.

MARION, Marcel, *Dictionnaire des institutions de la France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, A. et J. Picard, Paris, 1968, 564 p.

MOSSE, Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Collection « L'Aventure humaine », Albin Michel, Paris, 1989, 169 p.

OZOUF, Mona, *L'école de la France : essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement*, Gallimard, Paris, 1984, 415 p.

Réimpression de l'Ancien Moniteur, seule histoire authentique et inaltérée de la Révolution française depuis la réunion des Etats Généraux jusqu'au Consulat (mai 1789 – novembre 1799), H. Plon, Paris, 1858 – 1863, 32 volumes : Tomes 1 à 9 *Assemblée Constituante*, Tomes 10 à 13 *Assemblée législative*, Tomes 14 à 25 *Convention Nationale*, Tome 26 *Convention Nationale – Directoire*, Tomes 27 à 29 *Directoire exécutif*, Tome 30 *Table (A-K)*, Tome 31 *Table (L-Z)*

REMOND, René, *La vie politique en France depuis 1789*, Collection Agora, Librairie Armand Colin, Paris, Tome I, 2005, 468p.

RENAUT, Marie-Hélène, *Histoire des institutions publiques françaises de 476 à 1848*, Collection « Mise au point », Ellipses, Paris, 2001, 93 p.

ROULAND, Norbert, *L'État français et le pluralisme. Histoire politique des institutions publiques de 476 à 1792*, éd. O. Jacob, Paris, 1995, 377 p.

SOBOUL, Albert (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, collection Quadrige, PUF, Paris, 2004, 1132 p.

SOBOUL, Albert, *La Révolution française*, PUF, Quadrige, Paris, 2005, 121 p.

SZRAMKIEWICZ, Romuald, BOUINEAU, Jacques, *Histoire des institutions 1750-1914 : Droit et société en France de la fin de l'Ancien régime à la Première Guerre Mondiale*, LITEC, Paris, 1998, 693 p.

VIALA, André, *Société politique et institutions : Ancien régime*, La Pensée Universitaire, Aix en Provence, 1978, 435 p.

ZOEGBIBE, Charles, *Histoire politique et constitutionnelle de la France*, Collection Optimum, Ellipses, Paris, 2002, 464 p.

2. Histoire du Théâtre et de l'Opéra, Arts et Musique

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Hachette, Paris, 1893, 693-32 p.

BERNARD, Frédéric, *Les fêtes célèbres : de l'Antiquité, du Moyen âge et des temps modernes*, 2^{ème} édition, collection Bibliothèque des merveilles, Hachette, Paris, 1883, 306 p.

BIGET, Michelle, *Musique et Révolution française : la longue durée*, Les Belles Lettres, Paris, 1989, 237 p.

BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen de l'antiquité au XIXème siècle*, Honoré Champion, Paris, 2005, 317 p.

BORREL, Eugène, *L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1975, 231 p.

BOURDIN, Philippe, LOUBINOX, Gérard (sous la direction de), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Presses Universitaires Blaise Pascal et Musée de la Révolution française, Clermont-Ferrand et Vizille, 2004, 606 p.

BRUNETIERE, Ferdinand, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1910 – 1916, 8 volumes, 1e série. *La littérature française au Moyen-âge - Pascal - Molière - Voltaire - La littérature française sous le*

Premier Empire - Le naturalisme au XVII siècle ; 2e série. Les précieuses - Bossuet et Fénelon - Massillon - Marivaux - La direction de la librairie sous Malesherbes - Galiani - Diderot - Le théâtre de la révolution ; 3e série. Descartes - Pascal - Le Sage - Marivaux - Prévost - Voltaire et Rousseau - classiques et romantiques ; 4e série. Alexandre Hardy - Le roman français au XVII siècle - Pascal - Jansénistes et cartésiens - La philosophie de Molière, Montesquieu, Voltaire, Rousseau - Les romans de madame de Stael ; 5e série. La réforme de Malherbe et l'évolution des genres - La philosophie de Bossuet - La critique de Bayle - La formation de l'idée de progrès - Le caractère essentiel de la littérature française ; 6e série. La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature - Les fabliaux du moyen âge et l'origine ses contes - un précurseur de la pléiade : Maurice Scève - Corneille - L'esthétique de Boileau - Bossuet - Les mémoires d'un homme heureux - Classique ou romantique - Le cosmopolitisme et la littérature nationale ; 7e série. Un épisode de la vie de Ronsard, Vaugelas et la théorie de l'usage, Jean de La Fontaine, la langue de Molière, la bibliothèque de Bossuet, l'évolution de la tragédie, l'évolution littéraire de Victor Hugo, la littérature européenne au XIXe siècle, Honoré de Balzac ; 8e série. Une nouvelle édition de Montaigne, la maladie du burlesque, les époques de la comédie de Molière, l'éloquence de Bourdaloue, l'Orient dans la littérature française, les transformations de la langue française au XVIIIe siècle, Joseph de Maistre et son livre Du pape.

CARLSON, Marvin, *Le théâtre de la Révolution française*, traduit de l'anglais par Bréant Louise et Bréant Jules, Gallimard, Paris, 1970, 370 p.

Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, A. Guyot – L. Peragallo, 1863, 372 p.

CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Librairie Firmin Didot frères, fils et Cie, Paris, 1873, 448 p.

CLEMENT Félix ; LAROUSSE Pierre, *Dictionnaire des opéras contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras, opéras-comiques, opérettes et drames lyriques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ces genres d'ouvrages jusqu'à nos jours*, Edition revue et mise à jour par Arthur POUGIN, Larousse, Paris, 1897, 1196 p.

CONSTANT, Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Les Archives de la Révolution française, reproduction de l'édition de Paris, Imprimerie Nationale, 1899, 582 p.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, 940 p.

DESCOTES, Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, 362 p.

- DIDIER, Béatrice, NEEFS Jacques (sous la direction de), *Chantiers révolutionnaires. Science, Musique, Architecture*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1992, 230 p.
- DU CASSE, Albert, *Histoire anecdotique de l'ancien théâtre en France : Théâtre français, Opéra, Opéra-comique, Vaudeville, Théâtre-italien, Théâtres forains etc.*, E. Dentu, Paris, 1864, 2 volumes, Tome 1. 352 p. ; Tome 2. 386 p.
- DUFOUR, Hugues, FAUQUET, Joël-Marie, *La musique et le pouvoir*, Aux amateurs de livres, Paris, 1987, 203 p.
- DUMESNIL, René, *L'opéra et l'opéra-comique*, Que sais-je ? PUF, 1961, 127 p.
- DU MÉRIL, Edélestand, *Histoire de la comédie*, Didier, Paris, 2 volumes, Tome 1. *Période primitive : comédie des peuples sauvages, théâtre asiatique, origine de la comédie grecque*, 1864, 488 p. ; Tome 2. *Histoire de la comédie ancienne*, 1869, 458 p.
- DURY, Maxime, *La censure : la prédication silencieuse*, Editions Publisud, Paris, 1995, 325 p.
- FOURNEL, Victor, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, nouvelle édition revue corrigée et très augmentée, Garnier Frères, Paris, 1878, XII-417 p.
- FRIEDLAND, Paul, *Political actors : representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Cornell University Press, 2002, 351 p.
- GABRIEL-ROBINET, Louis, *La censure*, Hachette, Paris, 1965, 220 p.
- GARRIGUES, Jean, *Images de la Révolution : l'imagerie républicaine de 1789 à nos jours...* Du May Paris ; Bibliothèque de documentation internationale contemporaine Impr., Berger-Levrault Nancy, 1988, 174 p.
- GUICHARNAUD, Hélène, SOREL, Philippe, *L'art sous la Révolution*, Flammarion, Paris, 1989, 62 p.
- GONTHIER, Nicole, *Education et cultures dans l'Europe occidentale chrétienne du XIIème au milieu du XVème siècle*, Ellipses, Paris, 1998, 320 p.
- HALLAYS-DABOT, Victor, *De la censure théâtrale en France*, E. Dentu éditeur, Librairie de la Société des Gens de Lettres, Paris, 1862, 340 p.
- HAMICHE, Daniel, *Le théâtre et la Révolution*, Union générale d'éditions, Paris, 1973, 317p.
- HERISSAY, Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922, 444 p.

HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 1998, 271 p.

IHL, Olivier, *La fête républicaine*, Gallimard, Paris, 1996, 402 p.

ISAMBERT, François-André, *Le sens du sacré : fête et religion populaire*, éditions de Minuit, Paris, 1982, 314 p.

JAUFFRET, Eugène, *Le théâtre révolutionnaire 1788-1799*, Furne, Jouvet et cie, Paris, 1869, 431 p.

JOMARON, Jacqueline de (sous la direction de), *Le théâtre en France. Du Moyen-âge à 1789*, A. Colin, Paris, t. I, 1988, 479 p.

JOMARON, Jacqueline de (sous la direction de), *Le théâtre en France. De la Révolution à nos jours*, A. Colin, Paris, t. II, 1989, 614 p.

JULLIEN, Adolphe, *L'Opéra secret au XVIIIe siècle 1770-1790 : aventures et intrigues secrètes racontées d'après les papiers inédits conservés aux archives de l'Etat et de l'Opéra*, E. Rouveyre, Paris, 1880, 258 p.

JULLIEN, Adolphe, *Musique : mélanges d'histoire et de critique musicale et dramatique*, Librairie d'art, Paris, 1896, 462 p.

KRAKOVICHTH, Odile, *Les pièces de théâtre soumises à la censure 1800-1830 : inventaire des manuscrits des pièces et des procès-verbaux des censeurs*, Archives Nationales, Paris, 1982, 334 p.

LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksiek, Paris, 1972, 717 p.

LA HARPE, Jean François de, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Tome XI. XVIIIe siècle. Comédie, 614 p. ; Tome XII. XVIIIe siècle. De l'Opéra ; de l'opéra comique, 517 p. ; Depelafol, Paris, 1825.

LARTHOMAS, Pierre, *Le théâtre en France au XVIIIème siècle*, PUF, Que sais-je, 1980, 127 p.

LESURE, François, *Deux siècles d'opéra français*, Bibliothèque nationale, Paris, 1972, 76 p.

LESURE, François, *L'opéra classique français : XVIIème et XVIIIème siècles*, Editions Minkoff, Genève, 1972, 119 p.

LINTILHAC, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, E. Flammarion, Paris, 1904-1910, Tome I. *Le théâtre sérieux du Moyen-âge*, 339 p. ; Tome II. *La comédie : Moyen-âge et Renaissance*, 427 p. ; Tome III. *La comédie : Dix-septième siècle*, 450 p. ; Tome IV. *La Comédie : Dix-huitième siècle*, 488 p. ; Tome V. *La Comédie : De la Révolution au second Empire*, 532 p.

L'Opéra de 1597 à nos jours : dictionnaire chronologique, Librairie générale française, Paris, 1986, 731 p.

LUCAS, Hippolyte (1807-1878), *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine*, 3^{ème} édition complétée jusqu'à nos jours, E. Flammarion, Paris, (S. d), Tome 1. 348 p. ; Tome 2. 341 p. ; Tome 3. 206 p.

LUNEL, Ernest, *Le Théâtre et la Révolution : histoire anecdotique des spectacles, de leurs comédiens et de leur public par rapport à la Révolution française*, Slatkine, Genève, 1970, 160 p.

MAGNIN, Charles, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne, ou histoire du génie dramatique depuis le Ier jusqu'au XVIe siècle*, A. Eudes, Paris, 1868, XXXII – 522 p.

MARTINEAU de SOLLEYNE, Jacques, *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne, catalogue*, Alliance des Arts, Paris, 1843-1844, 2 tomes en 5 volumes et 1 supplément en 1 volume.

MASLAN, Susan, *Revolutionary acts : theater, democracy, and the French revolution*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, 1 volume, XII-275 p.

MINOIS, Georges, *Censure et culture sous l'Ancien régime*, Fayard, Paris, 1995, 335 p.

MURET, Théodore, *L'histoire par le théâtre 1789-1851*, Amyot, Paris, 1865, Tome 1. *La Révolution, le Consulat, l'Empire*, 355 p. ; Tome 2. *La Restauration*, 390 p. ; Tome 3. *Le Gouvernement de 1830, la Seconde République*, 442 p.

NUITTER, Charles, *Les origines de l'opéra français : d'après les minutes des notaires, les registres de la Conciergerie et les documents originaux conservés aux Archives nationales, à la Comédie française et dans les diverses collections publiques et particulières*, Plon, Paris, 1886, 340 p.

OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Editions Gallimard, Paris, 1976, 340 p.

PLACE, Adélaïde de, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Fayard, Paris 1989, 341 p.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Le théâtre en France : histoire de la littérature dramatique, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, A. Colin, Paris, 1889, XII-433 p.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen-âge*, L. Cerf, Paris, 1886, VI-409 p.

PIFTEAU, Benjamin, GOUJON, Julien, *Histoire du théâtre en France, des origines au Cid 1398-1636*, L. Willem, Paris, 1879, Tome 1, 177 p. ; Tome 2, 193 p.

PISTONE, Danièle, *La Musique en France, de la Révolution à 1900*, H. Champion, Paris, 1979, 243 p.

- POIRSON, Martial (sous la direction de) *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, Éd. Desjonquères, Collection L'esprit des lettres, Paris, 510 p.
- POLLAUD-DULIAN, Frédéric, *Le droit d'auteur*, Economica, Paris, 2005, 1051 p.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1885, 775 p.
- RECHT, Pierre, *Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété : Histoire et théorie*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris ; Editions J. Duculot, Gembloux, 1969, 338 p.
- RENOUARD, Augustin-Charles, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Paris, 1838-1839, 2 volumes (480, 501 p.)
- ROLLAND, Romain, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti : les origines du théâtre lyrique moderne*, E. Thorin, Paris, 1895, 316-15 p.
- ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple : essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, A. Michel, Paris, 1900-1903, 224 p.
- ROUGEMONT, Martine (de), *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Champion – Slatkine, Paris – Genève, 1988, 537 p.
- ROYER, Alphonse, *Histoire universelle du théâtre*, 1869 – 1878 ; Tomes 1 à 4, *Histoire universelle du théâtre*, 470-523-521-508 p., Chez A. Franck, Paris, Tomes 5 et 6, *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875*, Chez P. Ollendorff, Paris.
- SADIE, Stanley, *New Grove Dictionary of Opera*, 4 Volumes, Macmillan, London, 1992.
- SADIE, Stanley ; GROVE, George, *New Grove Dictionary of music and musicians*, 20 volumes, Macmillan, London, 1995.
- SALAZAR, Philippe-Joseph, *Idéologies de l'opéra*, PUF, Paris, 1980, 208 p.
- SOMERSET-WARD, Richard, *Histoire de l'opéra*, Editions de la Martinière, Paris, 1998, 304 p.
- TARIN, René, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du Peuple*, Honoré Champion Paris, 1998, 302 p.
- Théâtre et politique*, Revue Française d'Histoire des Idées Politiques, N° 8, 2^{ème} semestre, Picard éditeur, Paris, 1998.

TRUCHET, Jacques (éditeur scientifique), *Théâtre du XVIIIème siècle*, Gallimard, Paris, 1972, 1490 p.

VIALA, Alain, *Histoire du théâtre*, Que sais-je ? PUF, 2005, 127 p.

VIGNAL, Marc (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique des origines à nos jours*, Larousse, Paris, 1997, 882 p.

WAGNER Richard, *L'art et la révolution*, Collection Les immanents, Editeur Sils Maria, Mons, Belgique, 2001, 62 p.

II. OUVRAGES SPECIALISES

1. Histoire du Droit et des Institutions

Almanach historique de Marseille pour les années 1770 et 1780, Impr. Jean Mossy, Marseille, 1770- 1780.

AGULHON, Maurice (sous la direction de), *Histoire de Toulon*, Privat, Toulouse, 2004, 400 p.

BARATIER, Edouard (sous la direction de), *Histoire de Marseille*, Privat, Toulouse, 1973, 512 p.

BARATIER Edouard, DUBY Georges, *Atlas historique. Provence, Comtat Venaissin, principauté d'Orange, comté de Nice, principauté de Monaco*, Armand Colin, Paris, 1969, 223 p.

BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française : histoire administrative (1658 – 1757)*, Didier, Paris, 1874, XIV-380 p.

BONNASSIES, Jules, *Les spectacles forains et la Comédie française, le droit des pauvres avant et après 1789 et la Comédie française au XIXe siècle*, E. Dentu, Paris, 1875, 298 p.

BONNET Joseph, PÂQUET Claude, DAVID Joseph, *Recueil d'arrêts notables du parlement de Provence, rendus sur diverses matieres & questions de droit ou Suite des arrêts de Boniface*, chez Claude Pâquet, libraire à la place des Prêcheurs (De l'imprimerie de Joseph David, imprimeur-libraire du Roy, du pays & de la ville, au Roy David 1736) M. DCC. XXXVII, avec approbation & privilege du Roy, 1737, 416 p.

BOUDIN, Amédée, *Histoire de Marseille*, Chez A. Martinon à Paris, Chez A. Terris à Marseille, 1852, 608 p.

BUCHEZ et ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815*, Paris, Paulin, 1834-1838, 40 vol.

BUSQUET, Raoul, *Etudes sur l'ancienne Provence*, Librairie ancienne H. Champion, Paris, 1930, 340 p.

BUSQUET, *Histoire des institutions de la Provence de 1482 à 1790*, Typographie et Lithographie Barlatier, Marseille, 1920, 365 p.

BUSQUET, Raoul, *Histoire de Marseille*, Editions Robert Laffont, Paris, 1977, 436 p.

BUSQUET, Raoul, *Encyclopédie départementale*, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929, 360 p.

BUSQUET, Raoul, *Précis de l'histoire du Parlement de Provence*, Imprimerie commerciale Burotto et Sauvion, 1919, 31 p.

BUSQUET, Raoul, *Histoire de Provence : des origines à la Révolution française*, J. Laffitte, Marseille, 1997, 343 p.

CABASSE, Prosper, *Essais historiques sur le Parlement de Provence, depuis son origine jusqu'à sa suppression (1501 – 1770)*, A. Pihan Delaforest, Paris, 1826, 3 volumes.

COULET, Eugène, *Jacobins et royalistes à Toulon : 1790-1792*, Impr. Gallinari, Toulon, 1964, 47 p.

DEPPING, G-B, *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV, entre le cabinet du roi, les secrétaires d'État, le chancelier de France et les intendants et gouverneurs des provinces, les présidents, procureurs et avocats généraux des parlements et autres cours de justice, le gouverneur de la Bastille, les évêques, les corps municipaux, etc. etc.*, Imprimerie Nationale, Paris, 1850-1855, 4 volumes.

DESNOIRESTERRES, Gustave, *La comédie satirique au XVIIIème siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre. Louis XV, Louis XVI, la Révolution*, E. Perrin, Paris, 1885, 458 p.

DUCHÊNE, Roger, *Histoire de Provence-Alpes-Côte d'Azur. La Provence devient française 536-1789*, Fayard, Paris, 1986, 246 p.

EMMANUELLI, François-Xavier, *Vivre à Marseille sous l'Ancien régime*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1999, 238 p.

FABRE, Augustin Jules Esprit, *Les rues de Marseille*, E. Camoin, Marseille, 1867-1869, Tome I 420 p., Tome II 470 p., Tome III 460 p., Tome IV 468 p., Tome V 505 p.

FABRE, Augustin, *Histoire de Marseille*, M. Olive, Marseille, Tome I, 1829, 543 p., Tome II, 1829, 716 p.

FABRE, Augustin, *Histoire de Provence*, Feissat aîné et Demonchy, Marseille, 1833-1835, Tome I, *Temps primitifs jusqu'à l'année 937*, 399 p. ; Tome II, *De 934 à 1481*, 466 p., Tome III, *De 1481 à 1610*, 1834, 434 p., Tome IV, *De 1610 à 1790*, 472 p.

FABRE, Augustin, *Notice sur les anciennes rues de Marseille démolies en 1862 pour la création de la rue impériale*, Imprimerie et Lithographie J. Barile, Marseille, 1862, 315 p.

FABRE, Augustin, *Histoire des hôpitaux et des institutions de bienfaisance de Marseille*, Imprimerie et Lithographie J. Barile, Marseille, 1854-1885, Tome I, 539 p., Tome II, 480 p.

GUILHAUMOU, Jacques, *Marseille républicaine 1791-1793*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1992, 260 p.

Marseille en Révolution, Exposition, Editions Rivages/Musées de Marseille, Marseille, 1989, 261 p.

HENRY, Dominique-Marie-Joseph, *Histoire de Toulon depuis 1789 jusqu'au Consulat*, 2 volumes, Impr. de E. Aurel, Toulon, 1855.

LACAN, Adolphe, PAULMIER, Charles, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis à vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public*, A. Durand, Paris, Tome I, 1853, 484 p. ; Tome II, 1853, 515 p.

LAMBERT, Dr. Gustave, *Histoire de Toulon*, T. I et II *Depuis les origines de la ville jusqu'à la réunion définitive de la Provence à la France (1487)*, T. II et III *Depuis la réunion de la Provence à la France jusqu'à la Révolution (1789)*, Impr. du Var, Toulon, 1886-1892.

LAUTARD, Laurent, *Esquisses historiques : Marseille depuis 1789 jusqu'en 1815, par un vieux marseillais*, Imprimerie Olive, Marseille, 1844, 2 volumes.

LURINE, Louis (sous la direction de), *Les rues de Paris. Paris ancien et moderne : origines, histoire, monuments, costumes, mœurs, chroniques et traditions*, G. Kugelmann, Paris, 1844, 2 volumes.

Marseille à la fin de l'Ancien régime, Impr. Laffitte, Marseille, 1896, 573 p.

Marseillaises vingt-six siècles d'Histoire, Edisud, Aix en Provence, 1999, 239 p.

NETTEMENT, Alfred François, *Histoire politique, anecdotique et littéraire du Journal des débats*, Aux bureaux de l'Echo de France, Paris, 1838, Tome I, VIII-319 p.

PONS, Zénon, *Mémoires pour servir à l'histoire de la ville de Toulon en 1793*, Chez C. J. Trouvé, Paris, 1825, 349 p.

RAIMBAULT, Maurice, *Les Institutions communales de Provence de 1481 à 1789*, Typ. Barlatier, Marseille, 1920, 20 p.

RUFFI, Antoine de, *Histoire de la ville de Marseille, contenant tout ce qui s'y est passé de plus mémorable depuis sa fondation, durant le temps qu'elle a été république & sous la domination des Romains, Bourguignons, Visigots, Ostrogots, rois de Bourgogne, vicomtes de Marseille, comtes de Provence & de nos rois très chrétiens. Recueillie de plusieurs auteurs grecs, latin, françois, italiens et espagnols, & des titres tirés des archives de l'hôtel de ville, des chapitres, abaïes et maisons religieuses de Marseille, et de divers lieux de Provence*, seconde édition revue, corrigée et augmentée, Marseille, 1696, 2 tomes en un volume, 498 p. et 402 p.

TAVERNIER, Félix, *La vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe*, Hachette, Paris, 1973, 300 p.

TEMIME, Emile, *Histoire de Marseille de la Révolution à nos jours*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1998, 429 p.

THIERS, Adolphe, *Histoire de la Révolution française, Tome V Lyon et Toulon*, Furne et Cie, Paris, 1865.

VERGE-FRANCESCHI, Michel, TURCAT, Jean-Noël, *Toulon, port royal : 1481-1789*, Tallandier, Paris, 2002, 329 p.

VIVIEN et BLANC, *Traité de la législation des théâtres*, Paris, 1830, 447 p.

2. Histoire du Théâtre et de l'Opéra

BUSQUET, Raoul, *Marseille : sa parure d'art et de souvenirs*, Edition Municipale, Marseille, 1952, 199 p.

CASTIL-BLAZE, *L'Académie Impériale de Musique 1645-1855*, publié par Castil-Blaze, Paris, 1855, Tome 1 De 1645 à 1792, 527 p., Tome 2 De 1792 à 1855, 464 p.

COMBARNOUS, Victor, *L'histoire du Grand-Théâtre de Marseille 31 octobre 1787-13 novembre 1919*, Laffite Reprints, Marseille, 1980, 370 p.

DANIELS Barry, RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Patriotes en scène: Le Théâtre de la République (1790-1799) : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Artlys Versailles; Musée de la Révolution française Vizille, 2007, 270 p.

D'ESTREE, Paul, *Le Théâtre sous la Terreur, Théâtre de la peur (1793-1794)*, Emile-Paul frères, Paris, 1913, 523 p.

Divines divas, et vivat l'opéra : Marseille 1787-1987, Exposition, Archives de la Ville, Marseille, 1987, 155 p.

DOUHET, Jules (Comte de), *Dictionnaire des mystères ou collection générale des mystères, moralités, rites figurés et cérémonies singulières, ayant un caractère public et un but religieux et moral, et joués sous le patronage des personnes ecclésiastiques ou par l'entremise des confréries religieuses. Suivi d'une notice sur le théâtre libre, complétant l'ensemble des représentations théâtrales depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne jusqu'aux temps modernes*, J-P Migne, Paris, 1854, 1575 p.

DUAULT, Alain, *L'opéra de Paris*, Sand, Paris, 1989, 314 p.

FAJON, Robert, *L'opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Editions Slatkine, Genève-Paris, 1984, 440 p.

FLEURY, Joseph Abraham Bénard, *Mémoires de Fleury de la Comédie Française : 1757 à 1820 : précédés d'une introduction, rédigés sur des notes authentiques et publiés par J. B. P. Lafitte (1757 à 1820)*, Dupont, Paris, 6 volumes, 1835-1838.

FOURNEL, Victor, *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies, rares ou peu connues, jouées de 1650 à 1680, avec l'histoire de chaque théâtre, des notes et des notices biographiques et critiques*, Firmin Didot frères, Paris, 1863-1875, 3 volumes, Tome 1. *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, 1863, 552 p. ; Tome 2. *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne (suite). Théâtre de la Cour (ballets et masacardes)*, 1866, 668 p. ; Tome 3. *Théâtre du Marais. Théâtre du Palais-royal*, 1875, 572 p.

FUCHS, Max, *La vie théâtrale en province au XVIIIème siècle. Les salles, la police des spectacles*, Librairie E. Droz, Paris, tome I, 1933, 221p.

FUCHS, Max, *La vie théâtrale en province au XVIIIème siècle. Le personnel, le répertoire*, CNRS, Paris, tome II, 1986, 187 p.

FUCHS, Max, *Lexique des troupes de comédiens au XVIIIème siècle*, Librairie E. Droz, Paris, 1944, 231 p.

GUIBERT Noëlle, RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Le journal de la Comédie-Française : 1787-1799 : la comédie aux trois couleurs*, préface d'Antoine Vitez, Empreintes, Impr. Maury, 1989, 389 p.

GOIZET, J., *Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre*, Bureau du « Dictionnaire du théâtre », Paris, 1867, 163 p.

HARRIS, Claude, *Opéra à Marseille 1685-1987*, Paul Tacussel éditeur, Marseille, 1987, 269 p.

HUGOT, Eugène, *Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-royal 1784-1884*, P. Ollendorf, Paris, 1886, 608 p.

JULLIEN, Adolphe, *Un potentat musical, Papillon de la Ferté : son règne à l'Opéra de 1780 à 1790 d'après ses lettres et ses papiers conservés aux archives de l'Etat et à la Bibliothèque de la ville de Paris*, A. Detaille, Paris, 1876, 57 p.

JULLIEN, Adolphe, *La cour et l'opéra sous Louis XVI : Marie-Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck d'après des documents inédits conservés aux archives de l'Etat et à l'Opéra*, Didier, Paris, 1878, 369 p.

JULIEN, Fortuné, *Le théâtre à Aix depuis son origine jusqu'en 1954*, typ. B. Niel, Aix, 1908, 122 p.

JULIEN, Fortuné, *La Musique à Aix et les musiciens aixois*, Imprimerie J. Darbès et Cie, Aix, 1918, 80 p.

JULIEN, Fortuné, *Notice biographique sur quelques musiciens aixois*, Imprimerie J. Darbès et Cie, 1917, 18 p.

LAGRAVE, Henri, *La vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985, 501 p.

LAJARTE, Théodore de, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'opéra : catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Slatkine Reprints, Genève, Tome I, 1969, 374 p., Tome II, 1969, 350 p.

LATOURE, Geneviève, CLAVAL, Florence (éditeurs scientifiques), *Les théâtres de Paris*, Délégation à l'action culturelle de la ville de Paris, Paris, 1991, 291 p.

LECOMTE, Louis-Henry de, *La Montansier : ses aventures, ses entreprises (1730-1820)*, Juven, Paris, 1904, 286 p.

LOMENIE, Louis (de), *Beaumarchais et son temps, Études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, 2 tomes, Paris, 1856, 522-595 p.

MOREAU, Léandre, *Histoire du Théâtre à Marseille : Le Grand-Théâtre (1792-1793)*, Imprimerie T. Samat, Marseille, 1872, 38 p.

MOULIN, Paul, *Le théâtre à Marseille pendant la Révolution*, Extrait du compte rendu du Congrès des Sociétés savantes de Provence tenu à Marseille en 1906, Imprimerie Valentinoise, Valence, 1907, 24 p.

MOUTTET, Alexandre, *La Saint-Huberty au théâtre d'Aix 1783*, Impr. de Garcin et Didier, 1893, 23 p.

MURET, Théodore, *Le Théâtre français de la rue de Richelieu*, Impr. D. Brière, Rouen, 1861, 36 p.

PETITFRERE, Claude, *1784, le scandale du « Mariage de Figaro » : prélude à la Révolution française ?* Ed. Complexe, Bruxelles, 1999, 256 p.

POREL, Paul, MONVAL, Georges, *L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second Théâtre français*, Tome I, 1782-1818 ; Tome II, 1818-1853 ; A. Lemerre, Paris, 1876-1882.

POUGIN, Arthur, *La Comédie-Française et la Révolution : scènes, récits et notices*, Gaultier, Magnier et Cie, Paris, 1902, 332 p.

POUGIN, Arthur, *L'Opéra-Comique pendant la Révolution de 1788 à 1801*, A. Savine, Paris, 1891, 337 p.

POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'Opéra français : Perrin et Cambert*, Charavay frères éditeurs, Paris, 1881, 311 p.

POUGIN, Arthur, *Un directeur d'Opéra au XVIIIe : l'Opéra sous l'Ancien régime, l'Opéra sous la Révolution*, Fischbacher, Paris, 1914, 143 p.

Précis du procès de la ville de Marseille contre les propriétaires du Grand-Théâtre, Feissat, 1832, 22 p.

ROSTAND, Alexis, *L'Art en Province : La musique à Marseille de 1600 à 1874. Discours de réception à l'Académie de Marseille prononcé en séance publique le 22 février 1874*, Impr. du Journal de Marseille, 1874, 20 p.

ROUBAUD, Claudine, *L'Opéra de Marseille. Recueil de documents d'archives*, Imprimerie Municipale, Marseille, 1987, 69 p.

ROUVIÈRES (de), *Histoire des théâtres et des lieux d'amusemens publics de Paris, précédée de considérations historiques sur l'origine du théâtre, la construction des théâtres, les auteurs et les acteurs dramatiques*, Librairie des étrangers, Paris, ca 1835, 72 p.

SAINT-GEOURS, Philippe, *Le Théâtre national de l'Opéra de Paris*, PUF, Paris, Que sais-je, 1992, 127 p.

SEGOND, André, *L'Opéra de Marseille 1787-1987*, Editions Jeanne Laffitte, 1987, 173 p.

SPITERI, Emile (sous la direction de), *Marseille notre opéra. Petite histoire et grands événements 1787-1914 ; 1924-1987*, Edité par le Collectif de rédaction, Marseille, 1987, 288 p.

TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la réunion des Etats généraux à la chute de la royauté 1789 - 1792*, Librairie Droz, Genève, 1992, 525p.

TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la proclamation de la République à la fin de la Convention nationale 21 septembre 1792 – 26 octobre 1795*, Librairie Droz, Genève, 2002, 528p.

VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688-1789*, P. Masson, 1932, 559 p.

VENDRIX, Philippe (sous la direction de), *L'opéra-comique en France au XVIIIème siècle*, Mardaga, Liège, 1992, 377 p.

VINCENS, Charles, *Les sciences, les lettres et les arts à Marseille en 1789*, Flammarion et Aubertin, Marseille, 1897, 108 p.

WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Charavay frères, Paris, 1880, 524 p.

WELSCHINGER, Henri, *Les almanachs de la Révolution*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1884, 239 p.

III. COLLOQUES

BIARD, Michel (sous la direction de), *Les politiques de la Terreur, 1793-1794. Actes du colloque international de Rouen, 11-13 janvier 2007*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, Société des Etudes Robespierriennes, Paris, 2008, 484 p.

C.A.E.R XVIII, *L'Opéra au XVIIIème siècle*, Actes du Colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIème siècle les 29, 30 avril et 1^{er} mai 1977, Université de Provence, Aix en Provence, 1982, 578 p.

CAER XVIII, *Treize études sur Aix et la Provence au XVIIIème siècle*, Actes du Colloque sur Aix et la Provence, Aix et Arles 21-22 septembre 1990, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence, 1995, 223 p.

Droit et Musique, colloque du 23 juin 2000 Aix en Provence, collection ISEGORIA, PUAM, Aix en Provence, 2001, 207 p.

Droit et Théâtre – Journées Nationales Tome VI Aix en Provence 29 juin 2001, collection ISEGORIA, PUAM, Aix en Provence, 2003, 186 p.

GARBAGNATI, Lucile, GILLI, Marita (éditeurs scientifiques), *Actes du colloque théâtre et Révolution*, Collection Les Annales de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1989, 237 p.

JACQUOT, Jean, KONIGSON, Elie, ODDON, Marcel (éditeurs scientifiques), *Dramaturgie et société : rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles. Colloques internationaux du centre national de la recherche scientifique Nancy 14-21 avril 1967*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2 volumes, 1968, 911 p.

Midi rouge et Midi blanc, Les antagonismes politiques sous la Révolution française et leurs héritages dans le Midi méditerranéen, Actes du colloque organisé les 10-11

octobre à Avignon par la Commission Scientifique Régionale pour le Bicentenaire de la Révolution française et le Centre Méridional d' Histoire Sociale des Mentalités et des Cultures, Fédération Historique de Provence, Marseille, Revue *Provence Historique*, tome 36, fascicule 148 avril-mai-juin 1987, 347 p.

1789-1989, musique, histoire, démocratie = 1789-1989, music, history, democracy, colloque international organisé par Vibrations et l'IASPM, Paris, 17-20 juillet 1989 ; Ed. de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1992, 3 volumes, 829 p.

IV. ARTICLES ET REVUES

« Architecture du Spectacle », *Les Monuments Historiques de la France*, n° 98, juillet-août 1978-4, 80 p.

BANCAL, Léon, « La Marseillaise », *Bulletin Officiel du Musée du Vieux-Marseille*, n° 43-44, mars-avril 1936, pp. 33-50

BERGERON, Louis, « Evolution de la fête révolutionnaire : Chronologie et typologie », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 221, juillet-septembre, 1975, pp. 375-384

BIANCHI, Serge, « Le théâtre de l'An II : Culture et société sous la Révolution », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 278, octobre-décembre 1989, pp. 417-432

BIARD, Michel, « De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 302, octobre-décembre, 1995, pp. 529-538

BONNOT, Isabelle, « Divines divas ... Vivat l'Opéra ! », *Revue de Marseille*, n° 149, novembre 1987, pp. 55-58

BRUGUIERE Marie-Bernadette, « L'opéra de RAMEAU et le pouvoir » *in Etat et pouvoir : la Corse dans la pensée politique ; Tome III des Actes du Colloque de Bastia (26-28 avril 1984)* ; Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille (collection d'Histoire des idées politiques – AFHIDP) ; 1985, p. 41 et s.
Voir aussi les autres contributions de Mme BRUGUIERE dans cette même série AFHIP des PUAM, vol. I à XVII.

BRUGUIERE Marie-Bernadette, « Animal, opéra et politique » *in Homme, animal, société* ; Toulouse ; 1989, p. 133 et s.

BRUGUIERE Marie-Bernadette, « De la Glorious Revolution aux prodromes de la Révolution française : Dioclesian et Tarare, opéra, tyrannies et révolutions (1688-1787) » *in Revue des Sciences politiques* ; Tome 24, 1990, p. 43 et s.

BRUGUIERE Marie-Bernadette, « La mémoire de la Terreur à l'opéra » *in Etudes d'histoire du droit et des idées politiques* ; Toulouse ; Tome I, 1997, p. 359 et s.

BRUGUIERE Marie-Bernadette, « La représentation royale et les muses du soleil » *in Le concept de représentation dans la pensée politique ; Tome XV des Actes du Colloque d'Aix-en-Provence (Mai 2002)* ; Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille (collection d'Histoire des idées politiques – AFHIDP) ; 2003, p. 111 et s

BRUGUIERE Marie-Bernadette, « L'exploitation politique de l'histoire à l'opéra » *in Tome XVII* ; Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille (collection d'Histoire des idées politiques – AFHIDP) ; 2006, p. 277 et s.

CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, « La première décentralisation des opéras de Lully en province : la création de l'Opéra de Marseille au XVIIIe siècle », *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, Laaber-Verlag, 1990, pp. 529-537

CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, « Note sur les trois premières salles d'opéra et de comédie à Marseille », *Provence Historique*, Tome XI, fascicule 160, avril-mai-juin 1990, pp. 147-155

EMMANUELLI, Marcel F-X., « Jeux de miroirs : Autour de la dernière entrée du Premier Président du Parlement d'Aix (1748) », *Provence Historiques*, Tome LVII, fascicule 229, juillet-août-septembre 2007, pp. 269-287

EHRARD, Jean, « Les Lumières et la fête », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 221, juillet-septembre, 1975, pp. 356-374

FUCHS, Max, « Le Théâtre de Marseille au XVIIIe siècle d'après les documents des Archives Nationales », *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, Tome III, 1924, pp. 180-202

FUCHS, Max, *Annales de l'université de Montpellier et du Languedoc méditerranéen Roussillon*, 1945, T. III, pp. 163 – 170

GAFFAREL, Paul, « Histoire de Marseille sous la Révolution », *Bulletin Officiel du Musée du Vieux-Marseille*, n° 1 avril 1932 – n° 55 juillet-août 1937

GLOTON, Jean-Jacques, « L'Opéra d'Aix, un témoin oublié de l'architecture théâtrale en France au XVIIIe siècle », *Le Lys de Provence Bulletin Historique et Généalogique des Grandes Familles Provençales et Corses*, n° 19, 1^{er} trimestre 1988, pp. 1-6

GUIBERT, Elisabeth, « L'Histoire et l'Idéologie », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 220, avril-juin, 1975, pp. 253-272

GUINOT, Eugène, « Le théâtre à Marseille », *Revue de Paris*, Tome 22, Bureau de la Revue de Paris, Paris, 1835, pp. 263-272.

ISNARD, Emile, « La vie théâtrale à Marseille au XVIIIe siècle : L'Opéra et François Hébrard », *Bulletin Officiel du Musée du Vieux-Marseille*, n° 22 et 23, mai-juin 1934, pp. 53-59

JEANSELME, Christiane, « Les représentations d'écoliers au Collège Royal Bourbon d'Aix en Provence », *Provence Historique*, Tome XI, fascicule 160, avril-mai-juin 1990, pp. 129-145

LAURENCIE, Lionel de la, « Un émule de Lully : Pierre Gautier de Marseille », *Sammelbände der internationalen Musik*, Leipzig, Octobre-décembre, 1911, pp. 39 – 69.

LAURENCIE, Lionel de la, « Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680 », in *Bulletin de la Société Française de Musicologie*, 1921, pp. 176- 182.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Événement dramatique et dramatisation théâtrale : La prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 278, octobre-décembre 1989, pp. 337-355

MATTALIA, Alex, « L'Opéra de Marseille à l'image de sa ville », *Revue de Marseille*, n° 149, novembre 1987, pp. 68-69

NADEAU, Martin, « La politique culturelle de l'An II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 327, 2002, pp. 57-74

NETTER, M-L, « La Révolution française et le théâtre. Essai de pédagogie politique », in RFHIP, n°8, 1998.

Orphée phrygien : les musiques de la Révolution, "Vibrations, musique, médias, société" ; sous la direction de Jean-Rémy Julien et Jean-Claude Klein ; préface de Jean Mongrédien, Du May Paris; Impr. Berger-Levrault Nancy, 1989, 230 p

OZOUF, Mona, « La fête révolutionnaire et le renouvellement de l'imaginaire collectif », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 221, juillet-septembre, 1975, pp. 385-405

PARES, A-Jacques, « Le théâtre à Toulon durant la Révolution précédé d'un aperçu sur les spectacles dans cette ville avant 1789 », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome XLIV, 2^{ème} partie, Draguignan, 1942-1943, pp. 5-101.

PARES, A-Jacques, « Situation économique de Toulon à la veille de la rébellion (1793) », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan*, Tome LXI, 1^{ère} partie, Draguignan, 1942-1943, pp. 5-14

POITRINEAU, Abel, « La fête traditionnelle », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 221, juillet-septembre, 1975, pp. 339-355

POUPE, Edmond, « Documents relatifs à des représentations scéniques en Provence du XV au XVII^e siècle », *Mélanges en l'honneur d'Edmond Poupé*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904-1922,

1^{ère} partie *Extrait du Bulletin philologique et historique*, 1903, Mélanges volume III, 16, Paris Imprimerie Nationale, 1904, pp. 3-16,

2^{ème} partie *Extrait du Bulletin philologique et historique*, 1903, Mélanges volume III, 17, Paris Imprimerie Nationale, 1904, pp. 5-20,

3^{ème} partie *Extrait du Bulletin philologique et historique*, 1906, Mélanges volume III, 20, Paris Imprimerie Nationale, 1907, pp. 3-12,

4^{ème} partie *Extrait du Bulletin philologique et historique*, 1920, Mélanges volume III, 23, Paris Imprimerie Nationale, 1922, pp. 1-14

POUPE, Edmond, « La fête de la souveraineté du peuple en l'an VI dans le département du Var », *Extrait du Bulletin philologique et historique*, 1900, *Mélanges en l'honneur d'Edmond Poupé*, volume III, 14, Paris Imprimerie Nationale, 1901, pp. 1-7

POUPE, Edmond, « Le théâtre à Toulon 1791-1792 », *Extrait du Bulletin philologique et historique*, 1905, *Mélanges en l'honneur d'Edmond Poupé*, volume III, 18, Paris Imprimerie Nationale, 1906, pp. 1-7

POUPE, Edmond, « Les districts du Var 1790-1895 », Impr. de Olivier-Jourdan, 1898, 144 p., *Mélanges en l'honneur d'Edmond Poupé*, volume I, 3, pp. 1-144

POUPE, Edmond, « Chansons anti-montagnardes », Impr. de Latil frères, Draguignan, 1910, *Mélanges en l'honneur d'Edmond Poupé*, volume I, 4, pp. 1-7

POUPE, Edmond, « Documents relatifs au clergé réfractaire varois », Impr. du Var, 1917, 140 p., *Mélanges en l'honneur d'Edmond Poupé*, volume II, 11, pp. 1-140

POUPE, Edmond, « Le tribunal révolutionnaire du Var », Impr. Latil Frères, Draguignan, 1911, 290 p., *Extrait du Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan*, Tome XXVIII, 1910-1911, *Mélanges en l'honneur d'Edmond Poupé*, volume II, 4, pp. 1-290

POUPE, Edmond, « La diffusion obligatoire de la langue française en Provence pendant la Terreur », *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, Tome II, 1925, pp. 169-172

RAMBERT, G., « Marseille en l'An VIII d'après un haut fonctionnaire de la police », *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, Tome III, 1924, pp. 47-61

RONDEL, Auguste, « Quelques renseignements sur la construction de l'Opéra de Marseille et sur son inauguration le 31 octobre 1787 suivis de l'Union du Commerce et des Arts », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre*, n° 1-2, novembre 1918 – décembre 1919, Chez Marcel Fredet, Paris, 1920, pp. 64-86

SAUVY, Alfred, « Théâtre et Société au XVIII^e siècle », *Annales Economies Sociétés Civilisations*, n° 1, janvier-février, 1961, pp. 535-544

SICARD, Georges, « L'étrange destin de Pierre Gautier », *Revue de Marseille*, n° 149, novembre 1987, pp. 22-33

SPITERI, Emile, « La permanence de l'Opéra à Marseille », *Revue de Marseille*, n° 149, novembre 1987, pp. 29-33

VOVELLE, Michel, « Sociologie et idéologie des fêtes de la Révolution », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n° 221, juillet-septembre, 1975, pp. 406-430

VIALLE, Gabriel, « Deux cents ans ! et après ? ... », *Revue de Marseille*, n° 149, novembre 1987, pp. 9-15

V. THESESES ET MEMOIRES

1. Histoire du Droit et des Institutions

AMBARD, Robert, *La comédie en Provence au XVIIIème siècle*, Travaux et Mémoires, Faculté de Lettres, Aix en Provence, 1956, 269 p.

DEROBERT-RATEL, Christiane, *Institutions et vie municipale à Aix en Provence sous la Révolution 1789-AN VIII*, Thèse sous la direction de Michel Vovelle, Aix-Marseille III, 1976, 672 p. Ouvrage aussi édité chez Edisud, Avignon, 1981, 672 p.

EMMANUELLI, François-Xavier, *Pouvoir royal et vie régionale en Provence au déclin de la monarchie : Psychologie, pratiques administratives, défrancisation de l'intendance d'Aix 1745-1790*, Thèse présentée devant l'Université d'Aix en Provence le 3 juillet 1971, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, Lille, 1974, 2 volumes, 946 p.

FARGET, Antoine, *Le pouvoir juridictionnel de l'intendant en Provence*, Thèse en Histoire du Droit, Aix-en-Provence, 1944, 136 f.

WOLFF, Louis, *Le parlement de Provence au XVIIIe siècle : organisation, procédure*, Impr. B. Niel, F.-N. Nicollet, Aix-en-Provence, 1920, 533 p.

2. Histoire du Théâtre et de l'Opéra

BARBANT-BLANC, Odile, *Musique et Pouvoir des Lumières à la Révolution française*, Mémoire de DEA d'Histoire des Institutions Publiques et des Idées Politiques sous la direction d'Antoine Leca, Aix-Marseille III, 2000, 53 f.

BARRUCAND-SERRE, Solveig, *L'Académie royale de musique 1749 – 1790*, Thèse d'Histoire sous direction d'Alain Cabantous, Université Panthéon-Sorbonne, Paris I, 2006, 452 f.

BENVENUTI, Laurent, *La liberté du théâtre*, Mémoire de DEA Droit Public sous la direction de Jean-Marie Pontier, Aix-Marseille III, 1992, 120 f.

CAHUET, Albert, *La liberté du théâtre*, Faculté de droit de l'Université de Paris, 1902, 253 p.

CHEILAN-CAMBOLIN, Jeanne, *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIIIème siècle 1685-1739*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix en Provence, 1972, 710 p.

DURET, Evelyne, *Les fêtes à Marseille aux XVIIIème et XIXème siècles*, Thèse sous la direction de Michel Vovelle, Aix en Provence, 1978, 2 volumes, 554 f.

HARRIS, Claude, *Histoire de l'Opéra de Marseille*, Thèse sous la direction d'André Bourde, Aix-Marseille I, 1984, 567 p.

HUSSON, Constance, *Justice et Droit dans le théâtre du XVIIIème siècle*, Université de Lyon, 1964, 251 p.

JEANSELME, Christiane, *La vie théâtrale et musicale à Aix de 1756 à 1806*, (s. n.), (S. 1.), 1980, volume I 412 f., volume II 440 f.

JEANSELME, Christiane, *250 ans de vie musicale à Aix en Provence*, (s. n.), Aix en Provence, 1991, 4 volumes, 16714 f.

LANG, Jack, *L'Etat et le théâtre*, Bibliothèque de Droit Public sous la direction de Marcel Waline, Tome LXXVIII, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1968, 375 p.

MELESE, Pierre, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV 1659-1715*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Librairie E. Droz, Paris, 1934, 466 p.

NADEAU, Martin, *Théâtre et esprit public : le rôle du Théâtre-Italien dans la culture politique parisienne à l'ère des révolutions 1770-1799*, Thèse d'Histoire sous la direction de Pierre Boule, Université Mc Gill, Montréal, Canada, 2001, 268 f.

REY, Frédéric, *Les pouvoirs publics et le théâtre en Europe*, Thèse sous la direction de Jean-Marie Pontier, Aix-Marseille III, 2003, 618 p.

RICHER, Jérôme, *Théâtre pouvoir et société : à Lyon sous la Révolution, 1789-1799*, Mémoire de DEA en Histoire du Droit, sous la direction de Madeleine HAEHL, Lyon III, 1997, 106 f.

RIVOIRE, Jean-Alexis, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution 1789-1799*, Thèse pour le Doctorat de l'Université présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Gilbert et Cie, Paris, 1950, 247 p.

RIVOIRE, Jean-Alexis, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution 1789-1799*, Thèse pour le doctorat de l'Université présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Editions Gilbert et Cie, Paris, 1950, 247 p.

USANDIVARAS, Muriel, *Le théâtre de la Révolution française : Etude analytique, historique et sono-critique 1789-1799*, sous la direction de Michel Vovelle, Paris I, 1995, 2 volumes, 817 f.

VILLIERE, André, *Des conséquences de la faillite de l'entrepreneur de spectacles. Contribution à l'étude de la législation et de la jurisprudence théâtrale*, Thèse pour le doctorat (sciences juridiques), Université de Paris, Faculté de Droit, C. Noblet, Paris, 1912, 191 p.

ARCHIVES

I. GENERALITES/INVENTAIRES/RECUEILS :

1. Recueils et Répertoires au niveau national :

ANCHEL, Robert, PATRY, Henri, CHAUMIE, Jacqueline, *Les papiers des Assemblées du Directoire aux Archives nationales. Inventaire de la série C (Conseil des Cinq-Cents et Conseil des Anciens)*, Archives Nationales, La documentation française, Paris, 1976, 635 p.

AULARD, François-Alphonse (Editeur scientifique), *Recueil des actes du Comité de salut public avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du Conseil exécutif provisoire*, Impr. Nationales, Paris, 1889-1955, 28 volumes, Tome 1 : 10 août 1792 - 21 janvier 1793. - Tome 2 : 22 janvier 1793 - 31 mars 1793. - Tome 3 : 1er avril 1793 - 5 mai 1793. - Tome 4 : 6 mai 1793 - 18 juin 1793. - Tome 5 : 19 juin 1793 - 15 août 1793. - Tome 6 : 15 août 1793 - 21 septembre 1793. - Tome 7 : 22 septembre 1793 - 24 octobre 1793. - Tome 8 : 25 octobre 1793 - 26 novembre 1793 (4 brumaire an II - 6 frimaire an II). - Tome 9 : 27 novembre 1793 - 31 décembre 1793 (7 frimaire an II - 11 nivôse an II). - Tome 10 : 1er janvier 1794 - 8 février 1794 (12 nivôse an II - 20 pluviôse an II). - Tome 11 : 9 février 1794 - 15 mars 1794 (21 pluviôse an II - 25 ventôse an II). - Tome 12 : 16 mars 1794 - 22 avril 1794 (26 ventôse an II - 3 floréal an II). - Tome 13 : 23 avril 1794 - 28 mai 1794 (4 floréal an II - 9 prairial an II). - Tome 14 : 29 mai 1794 - 7 juillet 1794 (10 prairial an II - 19 messidor an II). - Tome 15 : 8 juillet 1794 - 9 août 1794 (20 messidor an II - 22 thermidor an II). - Tome 16 : 10 août 1794 - 20 septembre 1794 (23 thermidor an II - 4e jour des sans-culottides an II). - Tome 17 : 21 septembre 1794 - 6 novembre 1794 (5e jour des sans-culottides an II - 16 brumaire an III). - Tome 18 : 7 novembre 1794 - 20 décembre 1794 (17 brumaire an III - 30 frimaire an III). - Tome 19 : 21 décembre 1794 - 31 janvier 1795 (1er nivôse an III - 12 pluviôse an III). - Tome 20 : 1er février 1795 - 11 mars 1795 (13 pluviôse an III - 21 ventôse an III). - Tome 21 : 12 mars 1795 - 11 avril 1795 (22 ventôse an III - 22 germinal an III). - Tome 22 : 12 avril 1795 - 9 mai 1795 (22 germinal an III - 20 floréal an III). - Tome 23 : 10 mai 1795 - 2 juin 1795 (21 floréal an III - 14 prairial an III). - Tome 24 : 3 juin 1795 - 29 juin 1795 (15 prairial an III - 11 messidor an III). - Tome 25 : 30 juin 1795 - 28 juillet 1795 (12 messidor an III - 10 thermidor an III). - Tome 26 : 29 juillet 1795 - 29 août 1795 (11 thermidor an III - 12 fructidor an III). - Tome 27 : 30 août 1795 - 25 septembre 1795 (13 fructidor an III - 3 vendémiaire an IV). - Tome 28 : 26 septembre 1795 - 26 octobre 1795 (4 vendémiaire an IV - 4 brumaire an IV)

AYOUB, Josiane et GRENON, Michel, *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale, publiés et annotés par J. Guillaume*, L'Harmattan, Paris, 1997.

Bulletin des lois de la République française, Imprimerie nationale, Paris, 1793/09 (TB,N1) -1793/11 (TB,N61). 1794/06 (N1) --> 1794/09 (N61). 1794/08 (N126) -->

1795/03 (N130). 1794/09 (N62) --> 1795/03 (N100). 1794/12 (TB,N62) --> 1795/02 (TB,N100). 1795/02 (N131) --> 1795/06 (N156). 1795/03 (TB,N100) --> 1795/05 (TB,N130). 1795/06 (N157) --> 1795/09 (N179). 1795/06 (TB,N131) --> 1795/08 (TB,N156). 1795/06 (TB,N157) --> 1795/09 (TB,N179). 1795/09 (TB,N180) --> 1795/12 (TB,N205). 1795/10 (N1) --> 1796/03 (N34). 1795/10 (TB,PART1,N1) --> 1796/02 (TB,PART1,N34). 1795/11 (TB,N1) --> 1797/03 (TB,N114). 1796/03 (N35) --> 1796/09 (N78). 1796/03 (TB,PART2,N35) --> 1796/08 (TB,PART2,N78). 1796/07 (N79) --> 1797/03 (N114). 1796/09 (TB,PART3,N79) --> 1797/03 (TB,PART3,N114). 1797/03 (N115) --> 1797/09 (N147). 1797/03 (TB,N115) --> 1797/09 (TB,N147). 1797/03 (TB,PART4,N115) --> 1797/09 (TB,PART4,N147). 1797/09 (N148) --> 1798/03 (N191). 1797/09 (TB,N148) --> 1798/03 (TB,PART5,N148) --> 1798/03 (TB,PART5,N191). 1798/03 (N192) --> 1798/09 (N227). 1798/03 (TB,N192) --> 1798/09 (TB,N227). 1798/03 (TB,PART6,N192) --> 1798/09 (TB,PART6,N227). 1798/09 (N228) --> 1799/03 (N268). 1798/09 (TBA,N228) --> 1799/03 (TBA,N268). Note : Table alphabétique. 1798/09 (TB,N228) --> 1799/03 (TB,N268). Note : Table chronologique. 1799/03 (N269) --> 1799/09 (N312). 1799/03 (TBA,N269) --> 1799/09 (TBA,N312). Note : Table alphabétique. 1799/03 (TB,N269) --> 1799/09 (TB,N312). Note : Table chronologique. 1799/09 (N313) --> 1800/01 (N345). 1799/09 (TBA,N313) --> 1800/01 (TBA,N345). Note : Table alphabétique. 1799/09 (TB,N313) --> 1800/01 (TB,N345). Note : Table chronologique.

CHARON-BORDAS, Jeannine, *Les archives des Assemblées nationales 1787-1958. Répertoire numérique de la série C*, Archives Nationales, Paris, 1985, 220 p.

COCHIN Augustin, BOÛARD Michel, *Les actes du gouvernement révolutionnaire (23 août 1793 - 27 juillet 1794)*, H. Champion, Paris, 1934, 550 p.

DEBIDOUR, Antonin, *Recueil des Actes du Directoire exécutif. Procès verbaux, arrêtés, instructions, lettres et actes divers*, Imprimerie Nationale, Tome Ier, du 11 brumaire au 30 ventôse an IV (2 novembre 1795-20 mars 1796), 1910 ; T. II. Du 1er germinal au 15 messidor an IV (21 mars-3 juillet 1796), 1911, 865 p. ; T. III. Du 16 messidor an IV au 15 vendémiaire an V (4 juillet-6 octobre 1796), 1913, 815 p. ; T. IV. Du 16 vendémiaire au 15 pluviôse an V (7 octobre 1796-3 février 1797), 1917, 827 p.

GUILLAUME, James (éditeur scientifique), *Procès verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, Imprimerie nationale, Paris, 7 volumes, 1891-1907.

ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises. Depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789, avec notes de concordance, table chronologique et table générale analytique et alphabétique des matières*, Belin-Leprieur, Plon frères, Paris, 29 tomes, 1821 – 1833.

LACROIX, Sigismond, FARGE, René, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, L. Cerf, Noblet, Quantin, Paris, 1894-1914, 15 volumes et 1 index : 1re Série : du 27 juillet 1789 au 8 octobre 1790. Tome I. Première assemblée des représentants de la Commune : 25 juillet - 18 septembre 1789 ; Tome II. Deuxième

assemblée des représentants de la Commune - Conseil de ville - Bureau de ville : 19 septembre-19 novembre 1789 ; Tome III. Deuxième assemblée des représentants de la Commune - Conseil de ville - Bureau de ville (suite) : 20 novembre 1789 - 4 février 1790 ; Tome IV. Deuxième assemblée des représentants de la Commune - Conseil de ville - Bureau de ville (suite) : 5 février - 14 avril 1790 ; Tome V. Deuxième assemblée des représentants de la Commune - Conseil de ville - Bureau de ville (suite) : 15 avril - 8 juin 1790 ; Tome VI. Deuxième assemblée des représentants de la Commune - Conseil de ville - Bureau de ville (suite) : 9 juin-20 août 1790 ; Tome VII. Deuxième assemblée des représentants de la Commune - Conseil de ville - Bureau de ville (suite et fin) : 21 août-8 octobre 1790 ; Index alphabétique et analytique. Fasc. 1. 1re partie : Noms de lieux, villes, départements, etc. ; 2e partie : Noms de personnes (lettres A à O). - 2e Série : du 9 octobre 1790 au 10 août 1792. Tome I. Conseil général de la Commune - Corps municipal - Bureau municipal : 9 octobre - 31 décembre 1790 ; Tome II. Conseil général de la Commune - Corps municipal - Bureau municipal (suite) : 1er janvier - 28 février 1791 ; Tome III. Conseil général de la Commune - Corps municipal - Bureau municipal (suite) : 1er mars - 25 avril 1791 ; Tome IV. Conseil général de la Commune - Corps municipal - Bureau municipal (suite) : 26 avril - 20 juin 1791 ; Tome V. Conseil général de la Commune - Corps municipal - Bureau municipal (suite) : 21 juin - 31 juillet 1791 ; Tome VI. Conseil général de la Commune - Corps municipal - Bureau municipal (suite) : 1er août - 5 octobre 1791 ; Tome VII. Conseil général de la Commune - Corps municipal - Bureau municipal (suite) : 6 octobre - 10 novembre 1791 ; Tome VIII. Conseil général de la Commune - Corps municipal - Bureau municipal (11 - 18 novembre 1791) ; Renouvellement de la municipalité définitive (25 octobre 1791 - 24 février 1792)

Législation théâtrale. Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique, Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, Direction des beaux-arts, Imprimerie Nationale, Paris, 1888,

Les Archives Nationales. Etat des inventaires, Archives Nationales, Paris, Tome I *L'ancien régime*, 1985, 282p. ; Tome II *1789-1940*, 1991, 298 p. ; Tome III *Marine et outre-mer*, 1980, 713 p. ; Tome IV *Fonds divers*, 1986, 313 p.

MAVIDAL, Jérôme, LAURENT, Emile (sous la direction de), *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, imprimé par ordre du corps législatif*, 1^{ère} série, 1787-1799, P. Dupont, puis CNRS Paris, 101 volumes parus, 1867-2005. Cette publication comporte deux séries (S. 1 : 1787 – 1799 / S. 2 : 1800 – 1860). La 1^{re} série, 1787-1799, s'arrête actuellement à la date du 30 brumaire an III (20 novembre 1794) et sa parution se poursuit sous l'égide de l'Institut de la Révolution française

Procès verbaux des séances de la Convention nationale, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Tome 1 (A –C), 1959, 593 p., Tome 2 (D –M), 1961, 667 p., Tome 3 (N – Z), 1963, 537 p.

Recueil général annoté des lois, décrets, ordonnances, etc. Depuis le mois de juin 1789 jusqu'au mois d'août 1830, Journal des notaires et des avocats, Paris, 20 volumes, 1834 – 1840.

2. Recueils et Répertoire au niveau Provence :

Archives et documents pour l'histoire moderne, XVIe – XVIIe – XVIIIe siècles,
Tome 1, Sources provençales, Edisud, Aix en Provence, 1974, 77 p.

MARSEILLE

BUSQUET, Raoul, *Les Fonds des Archives départementales des Bouches du Rhône : Archives centrales de Provence A à F*, Imprimerie nouvelle, Archives des Bouches du Rhône, 1937, 301 p.

BUSQUET, Raoul, *Répertoire sommaire des documents antérieurs à 1800 conservés dans les archives communales du département des Bouches du Rhône*, Imprimerie Jean Aschero-Vial, 1913, 223 p. - 77 p.

BUSQUET, Raoul, *Archives départementales des Bouches du Rhône*, (S.n), Marseille, 1910-1959.

AIX EN PROVENCE

BUSQUET, Raoul, *Dépôt annexe d'Aix-en-Provence : Série B*, Archives départementales, Marseille, 1939, 196 p.

II. ARCHIVES : DOCUMENTS ET OUVRAGES IMPRIMÉS D'ANCIEN REGIME

Arrêt du Conseil d'Etat du Roy : sur la requête du Sieur Lully, pour l'exécution du privilège qui lui est accordé, pour établir une Académie royale de musique à Paris, Saint-Germain-en-Laye, 1672

ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'Opéra, traduit de l'italien par M*** (le marquis Fr-Jean de Chastellux), suivi de Enée à Troye, opéra, et de Iphigénie en Aulide, opéra*, Ruault, Paris, 1773, 190 p.

BEAUCHAMPS, Pierre-François Godard (de), *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante et un jusques à présent*, Prault père, Paris, 1735, 3 parties en 1 volume, 738 p.

BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, P. Prault, Paris, 1719, 4 parties en 1 volume, 345 p.

CAILHAVA, « Des causes de la décadence du théâtre et des moyens de le faire reflourir », in *De l'art de la comédie*, Tome IV, Chez Didot aîné, Paris, 1772, pp. 480 – 499.

DUREY DE NOINVILLE, Jacques-Bernard, TRAVENOL, Louis, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de Musique jusqu'à présent*, Chez Joseph Barbou, Paris, 1753, 2 volumes en 1, 1^{ère} partie, 264 p. ; 2^{ème} partie, 221 p.

LA MARE, Nicolas (de), *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, 648-13-41 p.

LEBRUN, Pierre, *Discours sur la comédie où l'on voit la réponse au théologien qui la défend, avec l'histoire du théâtre et les sentiments des docteurs de l'Eglise depuis le premier siècle jusqu'à présent*, L. Guérin et J. Boudot, Paris, 1694, 163 p.

LERIS, Antoine (de), *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différentes théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement et celui des pièces jouées en province*, 2^{ème} édition revue, corrigée et considérablement augmentée, C.A. Jombert, Paris, 1763, 746 p.

Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662, P. Le Petit, Paris, 1663, 48 p.

Mémoires de Monsieur de marquis d'Argens, avec quelques lettres sur divers sujets, Londres, 1735, 296 p.

MOUHY, Charles de Fieux (Chevalier de), *Abrégé de l'histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780 ; précédé du dictionnaire de toutes les pièces de théâtre jouées et imprimées ; du dictionnaire des auteurs dramatiques et du dictionnaire des acteurs et actrices*, Chez l'auteur, Paris, 1780, Tome I, 504 p. ; Tome II, 513 ; Tome III, 422 p.

NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *De l'art du théâtre en général où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon, et la comédie mêlée d'ariettes. Avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur ses différens genres reçus au Théâtre*, Cailleau, Paris, 2 volumes (382 p. – 370 p.), 1769

PARFAICT, François, PARFAICT, Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres françois et sur celui de l'Académie royale de musique ; les extraits de celles qui ont été jouées par les comédiens italiens depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que des Opéras comiques et principaux spectacles des foires Saint-Germain et Saint Laurent ; des faits, anecdotes sur les auteurs qui ont travaillé pour ces théâtres, et sur les principaux acteurs, actrices, danseuses, danseurs, compositeurs de ballets, dessinateurs, peintres de ces spectacles etc.*, Chez Lambert, Paris, 7 volumes, 1756

PARFAICT, Claude, PARFAICT, François, *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697. Suivie des*

extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées, Chez Lambert, Paris, 1753, XVI-455-9 p.

PARFAICT, François, PARFAICT, Claude, *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagné de notes historiques et critiques*, 15 volumes, A. Morin et Flahaut puis P. G Le Mercier et Saillant, Paris, 1734 – 1749, Tome I, 1734, 486 p. ; Tome II, 1735, 568 p. ; Tome III, 1745, 582 p. ; Tome IV, 1745, 549 p., Tome V, 1745, 489 p., Tome VI, 1746, 428 p. ; Tome VII, 1746, 452 p., Tome VIII, 1746, 427 p., Tome IX, 1746, 421 p. ; Tome X, 1747, 454 p. ; Tome XI, 1747, 502 p. ; Tome XII, 1747, 562 p. ; Tome XIII, 1748, 454 p. ; Tome XIV, 1748, 572 p., Tome XV, 1749, 494 p.

RESTIF de la BRETONNE, *La Mimographe ou idées d'une honnête femme pour la réformation du Théâtre national*, chez Changuion, Amsterdam, 1770, 466 p.

SAINT-GLAS, Pierre de, *Divers traités d'histoire, de morale et d'éloquence : La vie de Malherbe ; L'orateur ; De la manière de vivre avec honneur et avec estime dans le monde ; Si l'empire de l'éloquence est plus grand que celui de l'amour ; Méthode pour lire l'histoire ; Discours de la musique d'Italie et des opéra*, Chez la veuve Thiboust, 1672, 179 p.

III. ARCHIVES IMPRIMÉES DE L'ÉPOQUE REVOLUTIONNAIRE :

Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791, par une société de gens de lettres, Froullé libraire, Paris, 1791, 314 p.

BARAILON, J.F, *Organisation et tableau des fêtes décadaires*, Impr. Nationale, Paris, An III (1794-1795), 30p.

BARRE, Pierre-Yves, *Couplets sur les triomphes des armées de la République chantés sur le théâtre du Vaudeville et à la section des Tuileries, les décadi, aux fêtes de la raison*, Impr. Nationale, Paris, 1790, 14 p.

BARRY, Etienne, *Précis de la fête de la fondation de la République française célébrée dans la Commune de Toulon, le 1^{er} vendémiaire an V de l'ère républicaine à laquelle était jointe celle des vieillards*, Impr. de l'armée navale, (S.l.), 1796, 12 p.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs de spectacles*, Impr. du Pont, Paris, 1791, 37 p.

BILLARDON DE SAUVIGNY, Edme-Louis, *Du théâtre, sous les rapports de la nouvelle Constitution : discours présenté à l'Assemblée nationale*, Impr. Cussac, Paris, 1790, 40 p.

BOISSY D'ANGLAS, François-Antoine de, *Essai sur les fêtes nationales ; suivi de quelques idées sur les arts et sur la nécessité de les encourager*, Impr. Polyglotte, Paris, An II (1793-1794), 192 p.

BOURDON DE NOEUVILLE, Honoré, BRUNET, Bernard, MONTANSIER, *Les propriétaires du théâtre national à la Convention nationale*, Ecole typographique des femmes, Paris, An III – 1794, 4 p.

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

CAILHAVA de L'ESTANDOUX, Jean-François, *Réflexions présentées au Comité d'instruction publique en réponse aux mémoires de quelques directeurs des spectacles de province, contre les droits des auteurs dramatiques*, (S.n), (S.l), 1792, 4 p.

Cérémonies à l'usage des fêtes nationales, décadaires et sans-culottides de la République française, saisies dans leur but moral, combinées dans leurs rapports généraux et rendues propres à être exécutées dans les moindres communes, par les éditeurs du rituel républicain, Chez Aubry, Paris, An II (1793-1794), 98-26 p.

CLERGET-DARBOVILLE, *Observations sommaires présentées au public par les pensionnaires du théâtre de Lyon sur un règlement relatif aux spectacles du 19 janvier 1790*, (S.n), (S.l), 1790, collection les archives de la Révolution française, reproduction Micro Graphix 1993, 7 p.

CHENIER, Marie-Joseph de, *De la liberté du théâtre en France*, (S.n), (S.l), 1789, 45 p.

CHENIER, Marie-Joseph de, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, Chez Lagrange, Paris, 1789, 64 p.

CHENIER, Marie-Joseph de, *Courtes réflexions sur l'état-civil des comédiens*, Chez Le Jay, Paris, 1789, 13 p.

CIZOS-DUPLESSIS, François, *Projet pour l'établissement d'un nouveau théâtre, sous le nom de fêtes nationales, dédié aux districts de Paris*, Impr. de Cailleau, Paris, 1789, 15 p.

COLLOT D'HERBOIS, Jean-Marie, *Quelques idées sur les fêtes décadaires qui peuvent être appliquées à tous projets imprimés jusqu'à ce jour 30 nivôse*, Impr. Nationale, Paris, 179 ?, 7 p.

COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, « Spectacles », extrait des registres et arrêtés du comité de salut public, (S.n), (S.l), 1794, 7 p.

COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Fêtes à l'Être suprême : rapport et arrêté de la Commission d'instruction publique*, Impr. de la Commission d'instruction publique, Paris, 1794, 6 p.

DALAYRAC, Nicolas, *Réponse de M. Dalairac à MM. les directeurs de spectacles, réclamans contre deux décrets de l'Assemblée nationale de 1789, lue au comité d'instruction publique le 26 décembre 1791*, Impr. L. Potier de Lille, Paris, 1791 ?, 17 p.

Dernière réponse des auteurs dramatiques aux derniers écrits des entrepreneurs de spectacles de départemens ; notamment à ceux qui portent pour titre « Observations sommaires, etc. » et pétition présentée à la Convention nationale, Impr. Nationale du Louvre, Paris, 1792, 22 p.

Deuxième pétition des artistes du Théâtre de l'Égalité, à la Convention nationale, 10 nivôse an III (30 décembre 1794), Impr. A. Cl. Forget, Paris, 179 ?, 5 p.

*Discours et motions sur les spectacles, (signé M***, Membre de la Commune de Paris)*, Chez Denné, Paris, 22 août 1789, 28 p.

DORFEUILLE, Pierre-Paul, GAILLARD, *Compte rendu au public des conditions auxquelles les administrateurs du théâtre de Palais-Royal acceptent de se charger de l'entreprise de l'Opéra*, Impr. de Cailleau, Paris, 1789, 8 p.

DURAND DE MAILLANE, Pierre-Toussaint, *Opinion de Durand-Maillane sur les fêtes décadaires*, Impr. Nationale, Paris, 1794-1795, 10 p.

ENGEL, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, H. J. Jansen, Paris, 1794, 2 volumes (324, 295 p.)

ESCHASSERIAUX, Joseph, *Réflexions et projet de décret sur les fêtes décadaires*, Impr. Nationale, Paris, An III (1794-1795), 6 p.

Fêtes et cérémonies révolutionnaires, regroupement de différents documents concernant les fêtes révolutionnaires (notamment fête du 10 août 1793), S.n., Paris, 1793, 578 p. (BnF, NUMM – 40131)

FLACHAT, *Dénonciation de la corporation des auteurs dramatiques*, (S.n), (S.l), 179 ?, 15 p.

FLACHAT, *Pétition à l'Assemblée nationale, présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Genève, Orléans et Grenoble*, (S.n), (S.l), 1791, 18 p.

FOURCROY, Antoine-François, *Discours sur l'état actuel des sciences et des arts dans la République française, prononcé à l'ouverture du Lycée des arts le dimanche 7 avril 1793, l'an second de la République*, Impr. C-F Patris, Paris, 1793, 35 p.

GERARD, Laurent-Gaspard, *Mémoire sur le théâtre d'éducation nationale avec le programme de la représentation d'une des pièces destinées à ce spectacle, présentés aux corps administratifs*, Chez les marchands de nouveautés, Paris, 1791, 16 p.

GUDIN de la BRENELLERIE, Paul-Philippe, *Observations sur la dénonciation de la corporation des auteurs dramatiques*, (S.n), (S.l), 179 ?, 7 p.

Influence de la Révolution sur le théâtre François. Pétition à ce sujet, adressée à la commune de Paris, Chez Debray, Paris, 1790, 36 p.

Justification des comédiens François. Opinion sur les chefs-d'œuvres des auteurs morts et projet de décret portant règlement entre les auteurs dramatiques et tous les comédiens du royaume, Impr. L. Potier de Lille, Paris, 1790, 15 p.

LECLÈRE, Adrien, *Les sections de Marseille aux sections de Paris*, Impr. Rochebrun et Mazet, Paris, 179 ?, 7 p.

LA HARPE, Jean-François de, *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale prononcée par M. de la Harpe, dans la séance du mardi 24 août*, (S.n), (S.l), 1790, 46 p.

LANTHENAS, François Xavier, *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*, Imprimerie Nationale, Paris, Août 1793, 44 p.

LANTHENAS, François Xavier, *Bases fondamentales de l'instruction publique, ou moyens de lier l'opinion publique, la morale, l'éducation, l'enseignement, l'instruction, les fêtes, la propagation des lumières et le progrès de toutes les connaissances, au gouvernement républicain*, Imprimerie Nationale, Paris, 1793, 656 p.

LE CHAPELIER, Isaac René Guy, *Rapport fait par M. Le Chapelier, au nom du comité de constitution, sur la pétition des auteurs dramatiques, dans la séance du 13 janvier 1791, avec le décret rendu dans cette séance*, Impr. nationale, Paris, 1791, 24 p.

LEDUCQ, Albert, *Examen de ces deux questions : l'opéra est-il nécessaire à la ville de Paris ? Faut-il en confier l'administration ou l'entreprise à une société*, Impr. F. V. Poncillon, Paris, 179 ?, 25 p.

LEQUINIO, Joseph-Marie, *Des fêtes nationales*, Impr. Nationale, Paris, 1791 ?, 52 p.

Les auteurs dramatiques soussignés, aux représentans de la République française, Impr. du citoyen L. P. Couret, Paris, 179 ?, 4 p.

LEVACHER de CHARNOIS, Jean-Charles, *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes (...), avec des estampes en couleur et au lavis dessinées par M. Chéry et gravées par P.M. Alix*, Chez Drouhin, 1790, 2 volumes (150, 183 p.)

MARECHAL, Sylvain, *Hymnes pour les trente-six fêtes décadaires ; suivi d'un calendrier pour l'An III de la République*, Chez Basset, Chez Dufart, Paris, 1794 ?, 42-15 p.

MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, Chez Lagrange, Paris, 1790, 60 p.

MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Pétition relative aux comédiens français, adressée au conseil de ville par un très grand nombre de citoyens*, (S.n), (S.l), 1791 ?, 3 p.

MOLÉ, François-René, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Impr. Prault, Paris, 1790, 36 p.

*Lettre d'un amateur de l'opéra à M.*** sur quelques objets relatifs à ce spectacle*, (S.n), (S.l), 1789, collection les archives de la Révolution française, reproduction Micro Graphix 1993, 15 p.

Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs et éditeurs de musique, Impr. Laurens, aîné, Paris, 179 ?, 4-2 p.

Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs dramatiques, sur la représentation, en France, des pièces françaises, traduites en langue étrangère, Impr. Du Pont, Paris, 1791, 11 p.

Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs et éditeurs de musique, Impr. Laurens, aîné, Paris, 179 ?, 4 – 2 p.

Pétition de la Comédie-Française à l'Assemblée nationale, Impr. De Prault, 13 p.

Pétition pour l'Académie royale de musique, à l'Assemblée nationale, extrait de « La Chronique de Paris », suppl. au n° 246, Impr. Laillet et Garnéry, 1790, 8 p.

Pétition présentée à la Convention nationale par une réunion d'artistes, sur l'érection de la salle de ses séances et des emplacements nécessaires à ses comités, aux Archives et à l'Imprimerie nationales, Impr. Fiévée, Paris, 179 ?, 8 p.

PIIS, Augustin de, *Chansons patriotiques chantées tant à la section des Tuileries que sur le théâtre du Vaudeville*, (S.n.), Paris, An II, 1793-1794, 108 p.

Précis sur l'opéra et son administration, et réponses à différentes objections, (S.n), (S.l), 179 ?, collection les archives de la Révolution française, reproduction Micro Graphix 1993, 92 p.

Prospectus sur l'établissement, par actions, du théâtre de la réunion des arts, Impr. Cailleau et fils, Paris, 179 ?, 8 p.

QUATREMÈRE de QUINCY, Antoine, *Rapport approuvé par le Comité d'Instruction Publique de l'Assemblée législative, sur les réclamations des*

directeurs de théâtre et la propriété des auteurs dramatiques, Impr. Lottin, Paris, 1792, 31 p.

RAMEAU DE LA CEREE, Just, *Aperçu philosophie et politique, sur la célébration des décadis et des fêtes nationales*, Impr. Nationale, Paris, 1794 ?, 8 p.

Recueil d'hymnes, odes etc., relatifs aux fêtes décadaires, (S.n), (S.l), 179 ?, collection les archives de la Révolution française, reproduction Maxwell cop. 1991, 15 p.

Réflexions sur le projet qu'a la Commune de s'emparer de l'Opéra, (S.n), (S.l), 179 ?, collection les archives de la Révolution française, reproduction Micro Graphix 1993, 8 p.

Réponse des auteurs dramatiques soussignés, à la pétition présentée à l'Assemblée nationale par les directeurs de spectacles, Impr. Du Pont, Paris, 1791, 32 p.

TERRAL, Joseph, *Réflexions sur les fêtes décadaires*, Impr. Nationale, Paris, An III (1794-1795), 15 p.

VIOTTI, Giovanni-Battista, *Mémoire au Roi concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra*, (S.n), (S.l), 1789, 50 p.

ARCHIVES IMPRIMÉES POSTÉRIEURES A LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE :

Mémoire concernant les droits respectifs des auteurs dramatiques et des entrepreneurs de spectacles, Impr. Migneret, Paris, 1803 ?, 35 p.

MARTAINVILLE, Alphonse, ETIENNE, Charles-Guillaume, *Histoire du théâtre français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Barba, Paris, 4 volumes, An X – 1802.

VI. DOCUMENTS D'ARCHIVES

1. ARCHIVES DEPARTEMENTALES DES BOUCHES DU RHONE : DEPÔT D'AIX EN PROVENCE ET MARSEILLE

- Série B :

B 5274, 5347-5357, 5403-5405 (Parlement de Provence – Arrêts définitifs publiés en audience publique)

- Série C :

C 1095-1187 (Correspondance – Etats de Provence : 1762-1790)

C2628-2633 (Correspondance – Intendance et généralité de Provence XVIIe-XVIIIe)
 C 3680, 3811-3812 (Intendance et généralité de Provence 1776-1788)
 C 3965 – 3980 (Fonds de l'intendance de Provence : 1771-1775 : Police des spectacles,
 Théâtre de Marseille)

- **Série L**

L 480 (Administration révolutionnaire départementale – Instruction publique, Beaux-arts)

L 1210 (Instruction publique – Sciences et arts – XVIIIe)

L 2073 (Société des Amis de la Liberté et de l'Égalité de Marseille – XVIIIe)

L 3255-3269 (Tribunal du district de Marseille – XVIIIe)

- **Archives notariales :**

351 E à 366 E : 1672-1713

370 E à 396 E : 1676-1787

Fi : Fonds Iconographique 1602 – 2002 : 1Fi à 62 Fi (entièrement dépouillé)

Portefeuille Marchand : Entièrement dépouillé

FONDS PRIEUR : (François Prieur, critique littéraire au *Provençal*.)

Nous avons dépouillé en intégralité les séries :

- XXIX F 1 à XXIX F 15 ainsi que les séries
- XXIX F 18, 21, 27, 42, 47, 48, 49, et 54

2. ARCHIVES MUNICIPALES DE MARSEILLE

SERIES ANCIENNES ANTÉRIEURES A 1790 :

- Série BB : Administration communales (délibérations 1485-1790)
- Série DD : Biens communaux
- Série FF : Justice et Police : Articles 1-1195 (période couverte : 1686-1789)
- Série GG : Instruction Publique : Articles 183-210 (période couverte : 1601-1788)

SERIES MODERNES 1790 – 1940 :

- Série A : Lois et actes du pouvoir central
- Série B : Actes de l'administration départementale
- Série D : Administration générale de la commune, délibérations communales : entièrement dépouillé pour la période 1790 – 1800
- Série I¹ : Police locale et générale : I¹ Articles 550-560 (période couverte 1790-1815)

- Série K 7: Fêtes et cérémonies : K 7 articles 1 à 4 (période couverte 1791 – 1803)
- Série M : Edifices communaux
- Série R : Instruction publique, lettres, sciences et arts (théâtre, opéra) : article 77 R

3. ARCHIVES MUNICIPALES D'AIX EN PROVENCE

- AA : 14, 55
- BB : 110, 244
- CC : 456, 510
- FF : 70, 95

4. ARCHIVES MUNICIPALES DE TOULON

ARCHIVES COMMUNALES ANTÉRIEURES A 1790 :

- Série BB : Administration communale (Délibérations des conseils de ville) : notamment BB 30, 49-61, 110, 664, 829.
- Série FF : Justice – Procédure – Assistance Publique : notamment FF 685
- Série GG : Cultes – Instructions : notamment GG 235-237

ARCHIVES DE LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE :

- Série D : Administration municipale – Délibérations : notamment D 4 à 16
- Série L : notamment L 64, 68, 90, 95, 95^{bis} et aussi L 201, 268, 454, 580, 735, 757-760
- Série L² XVIII : Instruction publique, sciences, lettres et arts.
- Série R : Instruction publique, sciences, lettres et arts : notamment R³

5. ARCHIVES NATIONALES

Notamment : ET/XCVI/134 (Traité entre Lully et Gautier pour l'établissement d'un Opéra à Marseille)

6. PRESSE ET JOURNAUX

- *Mercure galant*
- *Mercure de France*

- *Le Journal de Provence* Rédigé par Ferréol Beugeard 1781 – 1791 et qui devient en 1792 *Le Journal de Marseille* (1792 – 1797), chez P.-A Favet, Marseille.
- *L'Observateur* puis *Le Républicain du Midi* (1796 – 1798)
- La revue Marseille

7. SOURCES DIVERSES

- Musée du Vieux-Marseille (gravures et plans)
- Musée Arbaud, Aix-en-Provence
- Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence
- Bibliothèque municipale de Marseille, site Alcazar
- Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris)
- BnF
- Archives Nationales – CHAN

ŒUVRES LYRIQUES ET THÉÂTRALES

BERTIN D'ANTILLY, Auguste-Louis, *La prise de Toulon par les français : opéra en trois actes, mêlés de prose, de vers et de chants*, Chez Huet et le citoyen Denné, Paris, an II (1793-1794), 104 p.

BIZET, FACIOLLE, *La prise de Toulon : fait héroïque en un acte, en prose, mêlé de Vaudevilles*, Chez Madran, Paris, an II (1793-1794), 48 p.

FABRE D'OLIVET, Antoine, *Toulon soumis, fait historique : opéra en un acte, représenté pour la première fois, sur le théâtre national de l'opéra*, Impr. de P. de Lormel, Paris, 1794, 35 p.

Œuvres de M.J Chénier, revues, corrigées et augmentées, précédées d'une notice sur Chénier par M. Arnault, Guillaume Libraire, Paris, 1824-1826, 5 volumes.

PELABON, Etienne, *Lou Groulié bel esprit vo Suzeto et Tribor. Comédie en deux actes et en vers provençaux, mêlée de chants, par Pelabon*, Nouvelle édition revue et corrigée, J.K. Mossy, Marseille, 1809, 48 p.

PELABON, Etienne, *La réunion patriotique, comédie en un acte et en vers français et provençaux par Etienne Pelabon, auteur de Maniclo et citoyen de Toulon, représentée pour la première fois sur le théâtre de cette ville, le 3 juin 1790*, Edition textuelle à celle de l'édition princeps publiée du vivant de l'auteur, Toulon, 1876.

PICARD Louis-Benoît, LEMESLE Charles, *Théâtre républicain posthume et inédit de L.B. Picard*, Mme Charles-Béchet , J.-N. Barba , Lecointe et Pougin, Paris , 1832, 558 p.

AUTRES :

CRADOCK, Anna Francesca, *Journal de Mme Cradock : voyage en France 1783-1786*, traduit d'après le manuscrit original et inédit par Mme O. Delphin-Balleyguier, Perrin, Paris, 1896, XI – 331 p.

DUCIS, Jean-François, *Lettres de Jean-François Ducis*, édition nouvelle contenant un grand nombre de lettres inédites, précédée d'une notice bibliographique et d'un essai sur Ducis par M. Paul Albert, G. Jousset, Paris, 1879, LXXXII – 390 p.

JULLIANY, Jules, *Essai sur le commerce de Marseille*, Impr. de J. Barile, Marseille, 1842, 2^{ème} édition augmentée et continuée jusqu'en 1841, Tome 1. *Aperçu historique – Institutions locales* ; Tome 2. *Commerce de Marseille avec les nations étrangères* ; Tome 3. *Commerce de Marseille avec les colonies et les ports de France*.

SANSON, H., *Mémoires des Sanson*, Dupray de la Mahérie éditeur, 1863.

ANNEXES

LES PRIVILÈGES

- **Annexe 1** : Privilège octroyé à Perrin, 28 juin 1669: *Lettres patentes du Roy, pour établir, par tout le royaume des Académies d'Opéra, ou représentations en musique en langue françoise sur le pied de celles d'Italie*
- **Annexe 2** : Privilège de Lully, mars 1672 : *Lettres patentes pour l'établissement de l'académie royale de musique à Paris*
- **Annexe 3** : Privilège de Pierre Gautier pour l'Opéra de Marseille, 8 juillet 1684: traité passé avec Lully

LA CONSTRUCTION DU GRAND THÉÂTRE DE MARSEILLE

- **Annexe 4** : Lettres patentes du roi du 27 janvier 1785 *qui permettent aux Adjudicataires de terrains de l'Arsenal de Marseille, de faire construire (...) une salle de spectacles*
- **Annexe 5** : Prologue de *L'Union du Commerce et des Arts* (de Ponteuil) représenté pour l'inauguration du Grand-Théâtre le 31 octobre 1787

LES RÈGLEMENTS INTERNES

- **Annexe 6** : Règlement pour la police intérieure du Théâtre National de Marseille (Théâtre des Variétés) 1791
- **Annexe 7** : Règlements des deux Théâtres réunis de Marseille 1794 : Arrêtés des 17 floréal an II (6 mai 1794) et 19 thermidor an II (6 août 1794)

LE DROIT D'AUTEUR

- **Annexe 8** : La convention passée entre Beaumarchais et certains directeurs de Théâtres de province
- **Annexe 9** : Loi 19 janvier 1791 (qui reprend le décret du 13 janvier 1791)

- **Annexe 10** : La « Guerre des pétitions », un exemple : *Les auteurs dramatiques soussignés aux représentants de la République française* (1791)
- **Annexe 11** : Décret du 30 août 1792
- **Annexes 12 et 13** : Les procès pour non paiement des droits d'auteurs devant le Tribunal de District de Marseille (minutes)

** Le procès Grétry du 28 février 1792

** Le procès Méhul du 13 avril 1792

- **Annexe 14** : Décret du 19 juillet 1793

LES PIÈCES DE CIRCONSTANCES ET LES ŒUVRES CENSURÉES

- **Annexe 15** : *La Réunion patriotique ou Minerve à Toulon*, Pelabon
- **Annexe 16** : *Mancilo vo Lou Groulier Bèl-Esprit* comédie en 2 actes et en vers, mêlé de chants (censuré car en idiome provençal) Air final : « *ça que m'arribo m'a prouva...* »
- **Annexe 17** : Lettre de Laya reconnaissant de voir sa pièce *L'Ami des Lois* jouée à Marseille (11 juin 1793)
- **Annexe 18** : Interdiction de jouer à Marseille la pièce de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro* (10 décembre 1793)
- **Annexe 19** : Œuvres jouées sur les deux scènes marseillaises durant la Terreur : tableau récapitulatif
- **Annexe 20** : La compétence de la Commission d'Instruction publique en matière de censure :

** Arrêté du 18 prairial an II

** Circulaire du 5 messidor an II

LA POLICE DES SPECTACLES

- **Annexe 21** : L'ordonnance de 1672 concernant l'Opéra de Paris
- **Annexe 22** : L'ordonnance de 1673 « *pour maintenir la tranquillité publique dans les lieux où se représentent les Comédies* »
- **Annexes 23 et 24** : Les ordonnances de 1688 et 1689 concernant l'Opéra de Marseille

- **Annexe 25** : L'ordonnance de 1752 (Spectacles de Marseille)
- **Annexe 26** : Un exemple de sentence pour troubles causés durant les représentations (11 mars 1743)

LES POLITIQUES CULTURELLES :

- **Annexe 27** : Les artistes marseillais prêtent le serment civique le 9 frimaire an II (ils sont désormais des « instituteurs publics »)
- **Annexe 28** : Les artistes sont tenus d'employer tout leur zèle pour la réussite des spectacles décadaires (6 pluviôse an III)

LES FÊTES ET LA MUSIQUE RÉVOLUTIONNAIRES :

- **Annexe 29** : *Le Chant du départ*
- **Annexe 30** : Ode à l'Être suprême (musique Dalayrac) 1794
- **Annexe 31** : Un exemple des dépenses occasionnées par les fêtes.
- **Annexe 32** : Vente aux enchères des restes « *d'un Autel ou Montagne* », 29 floréal an III (18 mai 1795)

Annexe 1 – Privilège Perrin – 28 juin 1669²¹⁵⁹

Lettres patentes du Roy, pour establir, par tout le royaume, des Académies d'Opéra, ou représentations en musique en langue françoise, sur le pied de celles d'Italie.

LOUIS, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous ceux qui ces présentes Lettres verront, Salut. Nôtre amé et féal Pierre Perrin, conseiller en nos conseils, et introducteur des ambassadeurs près la personne de feu nostré très-cher et bien-omé oncle le duc d'Orléans, nous a très-humblement fait remonstrer, que depuis quelques années les Italiens ont estably diverses Académies, dans lesquelles il se fait des représentations en musique, qu'on nomme *opera* ; que ces Académies estans composées des plus excellens musiciens du Pape et autres princes, mesme de personnes d'honneste famille, nobles et gentils-hommes de naissance, très-sçavans et expérimentez en l'art de la musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables divertissemens, non-seulement des villes de Rome, Venise, et autres cours d'Italie ; mais encore ceux des villes et cours d'Allemagne et Angleterre, où lesdites Académies ont esté pareillement establies à l'imitation des Italiens ; que ceux qui font les frais nécessaires pour lesdites représentations se remboursent de leurs avances sur ce qui se prend du public à la porte des lieux où elles se font. Enfin que s'il nous plaisoit luy accorder la permission d'establir dans nostre royaume de pareilles Académies, pour y faire chanter en public de pareils *opera*, ou représentations en musique en langue françoise, il espère que non-seulement ces choses contribueroient à nostre divertissement et à celui du public, mais encore que nos sujets s'accoustumans au goût de la musique, se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet art, l'un des plus nobles des libéraux.

²¹⁵⁹ POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'Opéra français : Perrin et Cambert*, Charavay frères éditeurs, Paris, 1881, pp. 96-99. Voir aussi Archives Nationales, Y 9556, f° 102.

A ces causes, désirant contribuer à l'avancement des arts dans nostre royaume, et traiter favorablement ledit exposant, tant en considération des services qu'il a rendus à feu nostre très cher et bien-aimé oncle le duc d'Orléans, que de ceux qu'il nous rend

depuis plusieurs années en la composition des paroles de musique qui se chantent tant en nostre chapelle qu'en nostre chambre : nous avons audit Perrin accordé et octroyé, accordons et octroyons, par ces présentes signées de nôtre main, la permission d'establiir en nostre bonne ville de Paris et autres de nostre royaume, des Académies composées de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en public des *opera* et représentations en musique en vers françois, pareilles et semblables à celles d'Italie. Et pour dédommager l'exposant des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites représentations, tant pour les théâtres, machines, décorations, habits, qu'autres choses nécessaires ; nous luy permettons de prendre du public telles sommes qu'il avisera, et à cette fin d'establiir des gardes et autres gens nécessaires à la porte des lieux où se feront lesdites représentations ; faisant très-expresses inhibitions et deffences à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, mesme aux officiers de nostre maison, d'y entrer sans payer, et de faire chanter de pareilles *opera* ou représentations en musique en vers françois, dans toute l'étenduë de nostre royaume pendant douze années, sans le consentement et permission dudit exposant ; à peine de dix mil livres d'amende, confiscation des théâtres, machines et habits, applicables un tiers à nous, un tiers à l'hospital général, et l'autre tiers audit exposant. Et attendu que lesdits *opera* et représentations sont des ouvrages de musique tous différents des comédies récitées, et que nous les érigeons par cesdites présentes sur le pied

de celles des Académies d'Italie, où les gentils-hommes chantent sans déroger :

Voulons et Nous plaist, que tous gentils-hommes, damoiselles, et autres personnes, puissent chanter ausdits *opera*, sans que pour ce ils dérogent au tiltre de noblesse, ny à leurs privilèges, charges, droits et immunités. Révoquons par ces présentes toutes permissions et privilèges que Nous pourrions avoir ci-devant donnez et accordez, tant pour raison desdits *opera*, que pour réciter des comédies en musique, sous quelques noms, qualitez, conditions et prétextes que ce puisse estre. Si donnons en mandement à nos amez et féaux conseillers les gens tenans nostre cour de Parlement à Paris, et autres nos iusticiers et officiers qu'il appartiendra, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et enregistrer, et du contenu en icelles, faire jouïr et user ledit exposant pleinement et paisiblement, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens au contraire. Car tel est nostre plaisir.

Donné à S. Germain en Laye le 28^e jour de Juin 1669, et de nostre règne le vingt-septième. Signé LOUIS, et sur le reply, par le roy, COLBERT. Et scellé du grand sceau de cire jaune (1).

(1) Ce texte est fidèlement reproduit d'après celui qui accompagne le livret de *Pomone*, imprimé en 1674.

Annexe 2 - Privilège de Lully, mars 1672²¹⁶⁰

« LOUIS, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et à venir, salut. Les sciences et les arts étant les ornemens les plus considérables des États, Nous n'avons point eu de plus agréables divertissemens, depuis que Nous avons donné la paix à nos peuples, que de les faire revivre, en appelant près de Nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceller, non seulement dans l'étendue de nôtre royaume, mais aussi dans les pays étrangers : et pour les obliger d'avantage de s'y perfectionner, Nous les avons honorés des marques de nôtre estime et de nôtre bienveillance ; et comme entre les arts libéraux, la musique y tient un des premiers rangs, Nous avons dans le dessein de la faire réussir avec tous ses avantages, par nos lettres patentes du 28 juin 1669, accordé au sieur Perrin une permission d'établir en nôtre bonne ville de Paris et autres de nôtre royaume, des Académies de musique pour chanter en public des pièces de théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années. Mais ayant été depuis informé que les peines et les soins que ledit sieur Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement nôtre intention, et élever la musique au point de vue que Nous nous l'étions promis, Nous avons cru pour y mieux réussir qu'il étoit à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connuës, et qui eût assez de suffi-

²¹⁶⁰ POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'Opéra français : Perrin et Cambert*, Charavay frères éditeurs, Paris, 1881, pp. 193-195. Voir aussi, Archives Nationales, O¹ 16, f^o 94 ; et X^{1A} 8669 ; f^o 345.

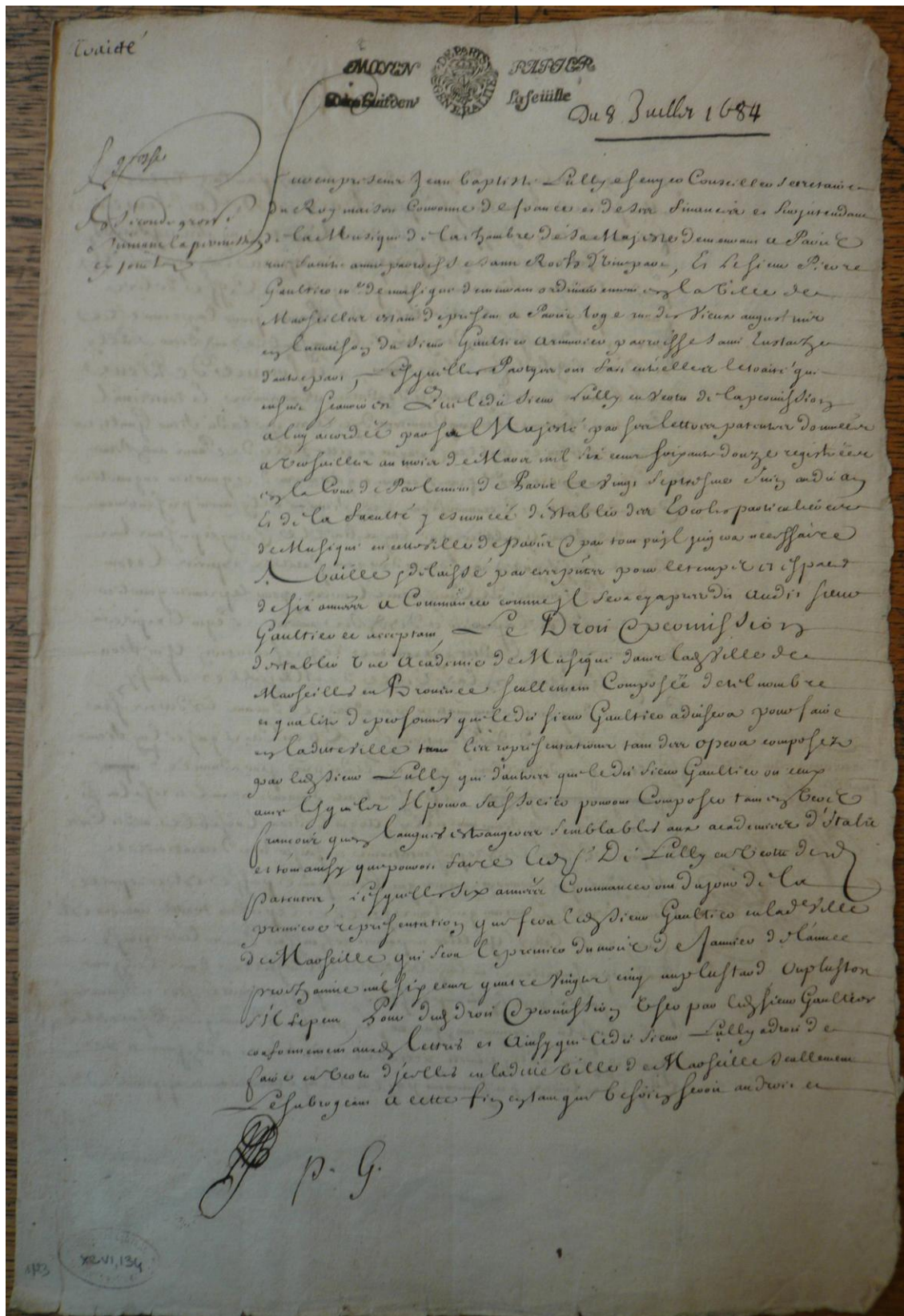
sance pour fournir des élèves tant pour bien chanter et actionner sur le théâtre, qu'à dresser des bandes de violons, flûtes et autres instrumens. A ces causes, bien informé de l'intelligence et grande connoissance que s'est acquis nôtre cher et bien-aimé Jean-Baptiste Lully, au fait de la musique, dont il Nous a donné et donne journellement de très-agréables preuves depuis plusieurs années qu'il s'est attaché à nôtre service, qui nous ont convié de l'honorer de la charge de surintendant et compositeur de la musique de nôtre chambre ; Nous avons audit sieur Lully permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes, signées de nôtre main, d'établir une Académie royale de musique dans nôtre bonne ville de Paris, qui sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon être, que Nous choisirons et arrêterons, sur le rapport qu'il nous en fera, pour faire des représentations devant Nous, quand il nous plaira, des pièces de musique qui seront composées, tant en vers françois qu'autres langues étrangères, pareilles et semblables aux Académies d'Italie, pour en jouir sa vie durante, et après lui celui de ses enfans qui sera pourvu et reçu en survivance de ladite charge de surintendant de la musique de nôtre chambre ; avec pouvoir d'associer avec lui qui bon lui semblera, pour l'établissement de ladite Académie, et pour le faire dédommager des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites représentations, tant à cause des théâtres, machines, décorations, habits, qu'autres choses nécessaires, Nous lui permettons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, mêmes celles qui auront

été représentées devant Nous, sans néanmoins qu'il puisse se servir pour l'exécution des dites pièces des musiciens qui sont à nos gages : comme aussi de prendre telle somme qu'il jugera à propos, et d'établir des gardes et autres gens nécessaires aux portes des lieux où se font lesdites représentations ; faisant très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et conditions qu'elles soient, même aux officiers de nôtre maison, d'y entrer sans payer, comme aussi de faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en français ou autres langues, sans la permission par écrit dudit sieur Lully, à peine de dix mille livres d'amende et de confiscation de théâtre, machines, décorations, habits et autres choses, applicables un tiers à Nous, un tiers à l'hôpital-général, et l'autre tiers audit sieur Lully, lequel pourra aussi établir des écoles particulières de musique en nôtre bonne ville de Paris et partout où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de ladite Académie royale, et d'autant que Nous l'érigeons sur le pied de celles d'Italie, où les gentilshommes chantent publiquement en musique sans déroger, Nous voulons, et Nous plaît, 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. Révoquons, cassons et annullons par ces présentes toutes provisions et privilèges que nous pourrions avoir ci-devant donnés ou accordés, même celui dudit sieur Perrin, pour raison desdites pièces de théâtre en musique, sous

quelque nom, qualité, condition et prétexte que ce puisse être. Si donnons en mandement à nos amés et féaux conseillers, les gens tenans notre cour de Parlement à Paris, et autres nos justiciers et officiers qu'il appartiendra, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et registrer ; et du contenu en ycelles, faire jouir et user ledit exposant pleinement et paisiblement, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens au contraire. CAR tel est nôtre plaisir. Et afin que ce soit chose ferme et stable à toujours, Nous y avons fait mettre notre scel. Donné à Versailles, au mois de mars, l'an de grâce 1672, et de notre règne le vingt-neuvième. — Signé LOUIS. Et plus bas COLBERT. (1).

(1) Ces lettres furent enregistrées en Parlement le 27 juin 1672.

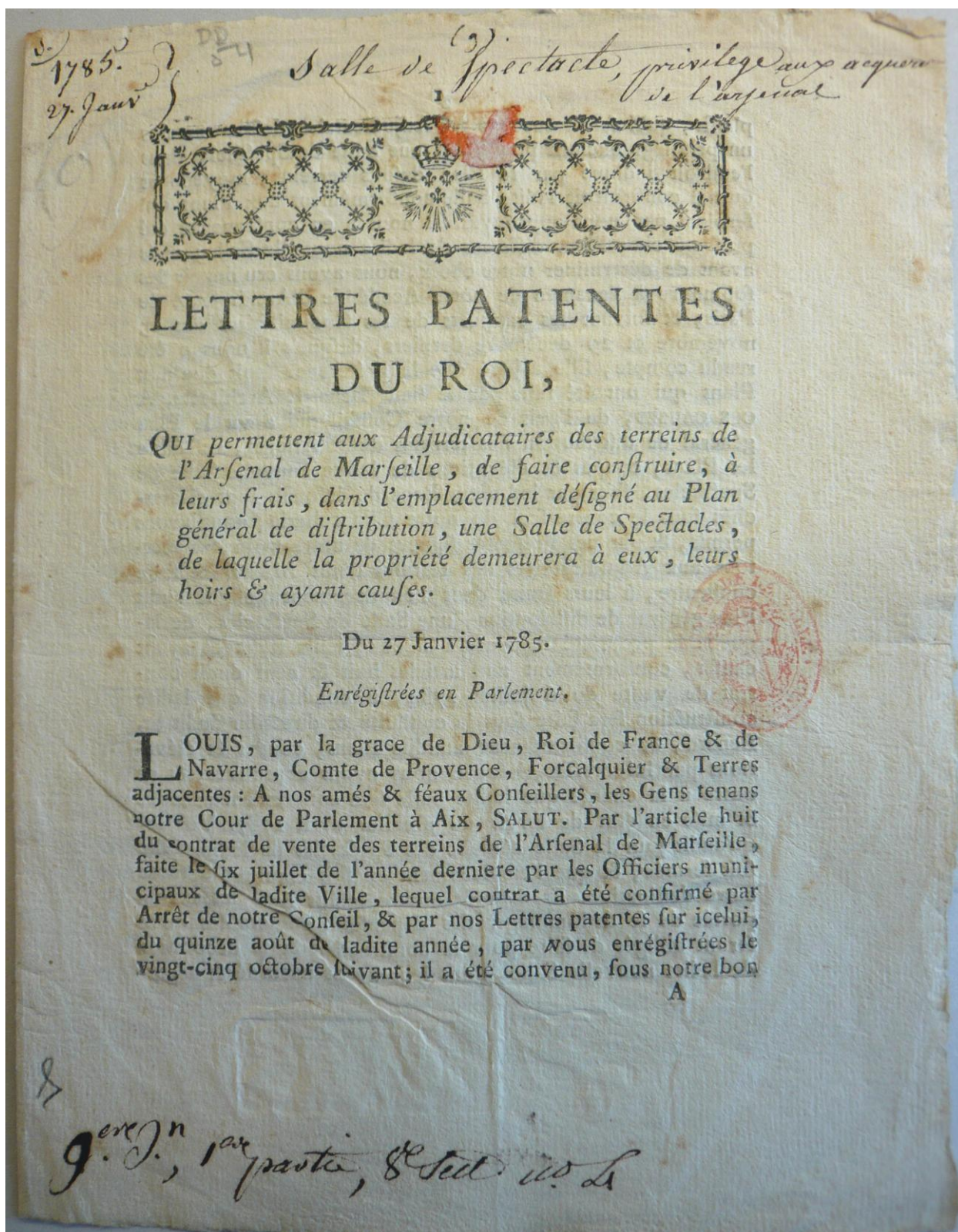
Annexe 3 - Privilège de Pierre Gautier pour l'Opéra de Marseille :
Traité passé avec Lully le 8 juillet 1684 chez Me Simon Mouffle²¹⁶¹



²¹⁶¹ Voir Archives Nationales ET/XCVI/134.

privilège & luy accordé par l'ordinaire Lettres pour lad. ville de
 Marseille nullement. Cesus Bail es. De. Caiffens en
 fait & condition expresse que led. sieur Gaultier ny ses associés
 ne pourront faire aucune représentation d'ice. Opera d'ice. sieur Lully
 pendant les dix années qui précèdent qu'il aura Ciffé de l'ice
 fait & représenté en lad. ville de Havre pour la première &
 pour aucun d'ice. résolutions de requérir le Roy ensemble led. sieur Lully
 es. Ours. luy bail fait. Moyennant la somme de deux
 mil livres pour la première de dix années. Et trois mil
 livres pour chacune d'ice. dix années de plus que led. sieur Gaultier
 promet & obligé baille & paye en lad. ville de Paris auz. sieur
 Lully ou au porteur d. franchise en es. quatre & cinquante
 ans advenant. Reconnoissant led. sieur Lully auoir personnellement
 recu led. sieur Gaultier qui luy a baille & paye personnellement
 Notaire sous signet & en l'onneur d'au. gen. sans en es. l'ice. le son
 bond. & la somme de Cinq cens livres pour la première & quatre
 par advenant de la première & dix dix années. Lequel es. l'ice. a
 l'ice. moui après l'adit. première représentation qui sera
 fait. Gaultier en lad. ville de Marseille & ainsi
 Continuer de quatre & cinquante par advenant d'ice. l'ordinaire six
 années sur le pied de susd. résolutions. Et en Cas que led. sieur
 Gaultier fut deffait de paye led. prix par advenant & après
 d'ice. quatre & cinquante l'ice. l'ice. traitté d'ice. ou nul es. résolu si
 Bon ensemble auz. sieur Lully, auquel sera loisible aud. Cas
 de faire Ciffé lesd. représentations & sus. l'ice. de decoration & en
 Martinus qui de l'ice. l'ice. qui Ceterum puisse estre repallé
 Commoisice, D'autant que sans jelle l'ice. l'ice. traitté nouveau. Et
 fait. Et si led. sieur Gaultier ne pourra se racheter d'ice. l'ice. l'ice.
 d'ice. représentation en lad. ville de Marseille d'ice. l'ice. l'ice.
 première années par l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice.
 nul es. résolu es. commo. n'ice. fait. Et pour toutes donations & l'ice. l'ice. l'ice.
 que led. sieur Lully pourra prétendre aud. Cas d'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice.
 Cinq cens livres personnellement payée luy de l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice. l'ice.

Fa commun...
 quatre


Annexe 4 - Lettres patentes du roi du 27 janvier 1785²¹⁶²

²¹⁶² AMM, DD 54.

2

plaisir, qu'il seroit accordé à l'Adjudicataire desdits terrains un privilege exclusif pour bâtir une Salle de Spectacles dans l'endroit indiqué par le Plan desdits terrains, moyennant quoi il construeroit ladite Salle conformément aux Plans qui seroient par nous approuvés. Il nous a en conséquence été présenté cinq Plans differens de ladite nouvelle Salle; mais avant de déterminer notre choix, nous avons cru devoir les soumettre à l'examen de notre Académie d'Architecture de Paris; & suivant les rapports de ses Commissaires des 15 novembre & 29 décembre derniers, desquels il nous a été rendu compte, Elle a jugé que la préférence étoit due aux Plans qui ont été faits par le sieur Benard, Architecte. A CES CAUSES, de l'avis de notre Conseil qui a vu le Plan général de distribution des terrains dudit Arsenal, ensemble les Plans, coupes & élévations de ladite nouvelle Salle de Spectacles, faits par led. sieur Benard, lesquels sont ci-attachés sous le contre-scel de notre Chancellerie, nous avons permis, & par ces Présentes signées de notre main, permettons aux Adjudicataires des terrains dudit Arsenal de faire construire, à leurs frais, dans l'emplacement désigné audit Plan général de distribution, une Salle de Spectacles, de laquelle la propriété demeurera à eux, leurs hoirs & ayant causes, conformément aux articles huit & neuf dudit contrat de vente du 6 juillet 1784, à condition que ladite construction sera faite sous la conduite & direction dudit Sr. Benard, & conformément auxdits Plans, coupes & élévations par lui dressés, lesquels nous avons approuvés; & en outre à la charge que ladite Salle sera entierement achevée & mise en état de servir au premier avril 1787. Voulant qu'audit jour la Salle actuelle des Spectacles de ladite Ville soit fermée, & que l'emplacement en soit employé à toute autre destination. Et desirant mettre lesdits Adjudicataires à portée de se dédommager des dépenses considérables qu'ils seront obligés de faire pour la construction & la décoration de ladite nouvelle Salle, nous leur avons accordé & accor-

3

donc à leurs hoirs & ayant causes, pour le tems & espace de soixante années, à compter dudit jour premier avril 1787, le droit & privilege exclusif de louer ladite Salle & ses dépendances, pour y donner tous Spectacles & Bals publics, à l'exception néanmoins des petits Spectacles, pour lesquels il n'est besoin que d'une simple permission de la Police, faisant défenses à toutes personnes de faire, pendant ledit tems, représenter aucuns Spectacles publics du même genre, en autre lieu que dans ladite Salle, sous quelque prétexte que ce puisse être, à peine de tous dépens, dommages & intérêts, dérogeant en tant que de besoin à toutes autres Lettres patentes qui pourroient avoir été accordées à cet effet. SI VOUS MANDONS que ces Présentes vous ayiez à enrégistrer, & du contenu en icelles faire jouir & user lesdits Adjudicataires, leurs hoirs & ayant causes, pleinement & paisiblement; Car tel est notre plaisir. Donné à Versailles le vingt-septieme jour du mois de janvier, l'an de grace mil sept cent quatre-vingt-cinq, & de notre regne le onzieme. Signé, LOUIS. Et plus bas: Par le Roi, Comte de Provence, LE BARON DE BRETEUIL. Et scellé.

Extrait des Registres du Parlement.

VU par la Cour, les Chambres Assemblées, les Lettres patentes de Sa Majesté, qui permettent la construction d'une nouvelle Salle de Spectacles à Marseille, du 27 janvier 1785, signées Louis; & plus bas, par le Roi, Comte de Provence, le Baron de Breteuil, duement scellées.

Où le Procureur Général du Roi en ses conclusions verbales, qui en a requis l'enrégistrement pur & simple, & le rapport de Mr. Honoré de Barrigue, Chevalier, Seigneur de Montvalon, Conseiller du Roi, Doyen en la Cour, Commissaire en cette partie député; tout considéré.

ORDIT A ÉTÉ que la Cour, les Chambres assemblées, a vérifié lesdites Lettres patentes, ordonne qu'elles seront en-

1785
4
régistrées ès registres de la Cour, pour être exécutées selon leur forme & teneur. Ordonne que les regles & usages pratiqués envers les Officiers de Police, lors de l'établissement des Troupes de Comédie dans la ville de Marseille, continueront d'être observés; que lefd. Lettres patentes & le présent Arrêt seront imprimés & affichés par tout où besoin sera; que copies collationnées seront envoyées aux Sénéchaussées du ressort de la Cour; pour y être lues, publiées & enrégistrées, & au Tribunal de Police de ladite ville de Marseille, pour y être enrégistrées: Enjoint aux Substituts du Procureur Général du Roi d'y tenir la main & d'en certifier la Cour au mois. Fait à Aix en Parlement, les Chambres assemblées, le 7 mars 1785.

Signé DE REGINA.

A AIX, chez ANTOINE DAVID, Imprimeur du Roi
& du Parlement. 1785.

Annexe 5 - Prologue de L'Union du Commerce et des Arts (de Ponteuil)

représenté pour l'inauguration du Grand-Théâtre le 31 octobre

1787²¹⁶³

L'UNION DU COMMERCE ET DES ARTS

(PROLOGUE)

AU PUBLIC

Si le désir de vous plaire suffisait pour garantir le succès d'un ouvrage, je vous eusse offert le mien avec confiance. Le zèle seul me l'a fait entreprendre, et je ne me dissimule pas, que je ne suis redevable qu'à lui de l'accueil que vous avez daigné faire à cette bagatelle. Je m'en ressouviendrai toujours, avec la plus vive reconnaissance. Je dois, à mes Camarades, l'aveu qu'ils étaient tous animés du même zèle. Nous nous sommes disputé l'honneur de rendre ce premier moment intéressant, et digne de vous. Heureux si nous avons pu y réussir.

PERSONNAGES

	Messieurs
APOLLON.	Ponteuil.
MERCURE.	Linval.
MOMUS	Paillardelle.
	Mesdames
URANIE	Deschamps.
MELPOMÈNE.	Sainville.
THALIE	Desplaces.
EUTERPE	Ponteuil.
TERPSICORE.	Dorival.
CLIO	Destouches, nièce.
CALLIOPE.	Savari.
ERATO.	Lepetit.
POLYMNIE	Lochon.

DIVERTISSEMENT

Suite de chaque Muse.	Les Arts Libéraux.
Suite de Momus.	Les Grâces.
Les Arts Mécaniques.	

²¹⁶³ Voir RONDEL, Auguste, « Quelques renseignements sur la construction de l'Opéra de Marseille et sur son inauguration le 31 octobre 1787 suivis de l'Union du Commerce et des Arts », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre*, n° 1-2, novembre 1918 – décembre 1919, Chez Marcel Fredet, Paris, 1920, pp. 64-86



L'UNION
DU
COMMERCE ET DES ARTS

Le Théâtre représente un Temple nouvellement construit, où Apollon et Mercure se disputent la gloire d'installer les Muses.

SCÈNE PREMIÈRE

MERCURE, URANIE

MERCURE

Rassurez-vous, belle Uranie,
Modérez ce noble courroux,
Apollon vainement, en ce jour, nous envie
Un honneur qui n'est dû qu'à nous.
Fidèle Protecteur de ma Ville chérie ;
Je veux que dans ce Temple, aux talens élevé,
Le plaisir d'installer Melpomène et Thalie,
Et la Muse de l'harmonie,
A vous seule soit réservé.

URANIE

Qu'Apollon regne en ces superbes Villes,
D'où l'importante oisiveté,
Et l'aimable frivolité,
Ont banni les talens utiles.
Ici mes droits sont plus certains ;
Je ne veux point de ma gloire être fière,
Mais étendant les bornes de la sphère,
C'est moi qui sus guider d'intrépides humains,
Aux climats ignorés d'un nouvel hémisphère.

MERCURE

Aux mortels que l'appât de l'or
 Rendit toujours insatiables,
 Muse, on pourrait douter encor,
 Si vos secours ont été favorables,
 Ce mal, si c'en est un, est trop bien racheté
 Par les bienfaits accordés à cet âge ;
 Et la fameuse antiquité
 Ne reçut pas de vous un pareil avantage.
 L'esprit humain languissait dans ses fers ;
 Pour les briser long-temps il se replie ;
 Bientôt par vous les Cieux lui sont ouverts ;
 Et guidé par l'Astronomie,
 Intrépide, et bravant les dangers et les mers,
 Colomb devine, et trouve un nouvel univers.
 Le luxe alors nâquit de la richesse,
 Maîtresse impérieuse il fallut la servir ;
 Et le besoin d'en acquérir,
 Régulé par la raison, fut vraiment la sagesse.

URANIE

Apollon cependant semble me préférer,
 Mes sœurs qui regnent sur la scène,
 Et sans vouloir ici nous comparer,
 Je crois valoir, au moins, Thalie et Melpomène.

MERCURE

Je ne souffrirai pas qu'on attente à mes droits,
 Et le votre est incontestable :
 Ainsi que les mortels nous connaissons des lois.
 De Jupiter l'arrêt irrévocable
 Va prononcer entre nous deux.
 Apollon, je le sais, fier de son origine,
 Se vante d'être issu du souverain des Dieux ;
 Mais sorti, comme lui, d'une source divine,
 La Justice, entre nous, va seule décider,
 Et c'est en vain qu'il s'imagine
 Que Mercure doit lui céder.

URANIE

Croyez-vous qu'à ses yeux j'obtienne aisément grace,
 Moi qui, pour pénétrer dans les secrets des Dieux,
 Et calculer le mouvement des Cieux,
 Ai quitté, dès long-temps, mes Sœurs et le Parnasse.

MERCURE

Muse, mes intérêts aux vôtres sont liés ;
 Ne craignez rien de sa colère ;
 Jamais les biens que votre art a su faire,
 Par mes sujets et moi ne seront oubliés.
 Fidèle Exécuteur des ordres de mon père,
 Je dois espérer son appui,
 Et je lui suis encor trop nécessaire,
 Pour qu'il m'abandonne aujourd'hui.
 Lorsqu'oubliant sa Gloire et son Tonnerre,
 Et le Culte de ses Autels,
 Il vint incognito visiter les mortels,
 Je lui prêtai mon ministère.
 Quel bruit entends-je ? Entouré de sa Cour,
 Sans doute qu'Apollon dans ces lieux va se rendre,
 Je veux qu'il apprenne en ce jour,
 Qu'aux honneurs des mortels j'ai des droits à mon tour ;
 Et qu'en Dieu je sais les défendre.
 C'est lui-même.

SCÈNE II

MERCURE, URANIE, APOLLON

APOLLON

Comment Mercure dans ces lieux !
 Quel sujet a pu l'y conduire ?
 Sans doute il vient prendre part à nos jeux.
 Puis-je espérer qu'il daignera m'instruire
 De ce qui fixe ici ses regards curieux !

MERCURE

Je viens chez mes sujets, au sein de ma Patrie,
 Et dans ce Temple, asyle des talens,
 Installer avec Uranie,
 Vos Compagnes et leurs Enfants.

APOLLON

J'aurais cru que cet avantage
 Ne me serait pas contesté,
 Et que Mercure, en Dieu plus sage,
 Ne voudrait pas me ravir un hommage,
 Qu'on ne m'a jamais disputé.

Quoi ! dans ces lieux que le goût, l'opulence,
 A ma gloire, à mon nom, tous deux ont élevé,
 Des honneurs de la préséance,
 Je me verrais honteusement privé !
 N'ai-je donc pas guidé l'Artiste habile ¹,
 Qui par mon génie inspiré,
 Et satisfait d'une gloire tranquille,
 Vient d'ériger ce Temple aux Muses consacré,
 Et digne Monument d'une superbe Ville ?
 Ne rassemble-je pas dans ces aimable lieux,
 Cet essaim de beautés, jeunes, intéressantes,
 Qui fait unir au don des Graces séduisantes,
 Celui de plaire au cœur, et d'enchanter les yeux.

MERCURE

Vous pouvez, sur la double cime,
 Dictier vos loix en Souverain,
 Ici mon titre est légitime,
 Et je ne souffre pas en vain,
 Que l'on m'outrage, et qu'on m'offense
 Satisfait d'un frivole encens,
 Gardez la palme des talens,
 Les Mortels me devront leur force et leur puissance.

APOLLON

Vous avez droit à leur reconnoissance,
 J'en demeure d'accord ; sur eux vous répandez,
 Et la richesse et l'abondance :
 Mais, croyez-vous par l'opulence,
 Vos avantage décidés ?
 Etablissons entre nous la balance.
 Le Commerce vous doit son lustre et sa splendeur ;
 L'homme toujours insatiable,
 Conduit par vous, méconnut la terreur ;
 A son avidité tout parut surmontable.
 La distance des lieux, l'immensité des mers
 Ne put décourager le pilote intrépide :
 L'or devint sa boussole et lui servit de guide,
 Et bientôt il conquiert un nouvel univers.
 Mais combien cette découverte,
 Aux humains a coûté des maux !
 Cette vaste contrée offre encor les tombeaux
 Dont alors elle fût couverte,
 Lorsqu'accablé sous le poids du malheur,
 (De la cupidité, suite trop nécessaire),

L'homme gémit et cherche dans son cœur,
 Cette paix, qui lui fut si long-temps étrangère ;
 Je viens à son secours, je calme sa raison ;
 Il sent alors l'abus des actions trop vaines,
 Autour de lui se forme un nouvel horizon,
 Et le charme des Arts vient consoler ses peines .

MERCURE

Malgré tous vos discours, je ne puis consentir
 A vous accorder l'avantage.
 De l'homme, né dans un climat sauvage,
 J'ai policé les mœurs, j'ai su les adoucir.
 C'est moi dont l'utile influence
 Fait dans tous les Etats circuler l'abondance.
 De l'active industrie animant les ressorts,
 Je prépare aux Mortels la douce récompense,
 Justement due à leurs efforts .
 Des lieux rapprochant la distance,
 J'ai pénétré jusqu'aux climats lointains ;
 Et rassemblant entr'eux tous les humains,
 Du monde entier je forme une famille immense :
 Voilà mes droits ; citez-m'en de meilleurs.
 Je ne dispute point qu'ailleurs
 Vous m'obteniez la préférence ;
 Mais les tributs d'hommage ici sont trop flatteurs,
 Pour souffrir une concurrence
 Qui tend à me ravir ma gloire et mes honneurs ;
 Et Jupiter.....

APOLLON

D'accord ; que son arrêt suprême
 Termine entre nous ces combats
 Et que de semblables débats,
 Il devienne juge lui-même.

MERCURE

Eh bien, Apollon, je le veux ;
 Que de nos différends il soit ici l'arbitre ;
 Auprès de lui j'ai plus d'un titre.

APOLLON (en persifflant)

Vos titres !... passons-les pour l'honneur de tous deux.

MERCURE

Apollon, croyez-moi, cachons ce que nous sommes,
 Ici point d'éclat scandaleux,

Et voilons, pour paraître Dieux,
Nos faiblesses aux yeux des hommes.

APOLLON

L'avis est bon, je veux en profiter ;
Mais je saurai du moins d'une Muse parjure ;
Malgré vos soins, punir l'injure.
Quoi ! sans mon ordre elle a pu désertier
De ses sœurs la docte retraite !

MERCURE

Sans le flambeau, qu'aux Arts elle a daigné prêter ;
Ma gloire n'était pas complète.
Ai-je voulu jamais, émule d'Apollon,
Lui disputer les honneurs de la scène ?
Et si Corneille est fils de Melpomène,
Uranie enfanta Neuton.

APOLLON

Mais en parlant ainsi, vous confirmez ma gloire ;
Jamais la Muse de l'Histoire,
A-t-elle quitté l'Hélicon,
Pour transmettre dans ses archives
Les erreurs des humains, leurs vertus fugitives ?
N'est-ce pas du sacré vallon,
Et toujours à mes loix fidèle,
Que des Rois bienfaisants le souvenir chéri,
Se consacre à jamais par elle,
Et que Titus et que Henri,
Aux siècles à venir serviront de modèle ?
Vous voyez que malgré vos droits,
Et sans trop alléguer mes titres au Parnasse,
Je puis ainsi que vous, dicter ici mes lois
Et tenir la première place.

SCÈNE III

Les précédens, MELPOMÈNE, THALIE, EUTERPE, TERPSICORE

Toutes les Muses et leur suite

APOLLON

Venez, venez aimables sœurs,
On me dispute ici mon rang et mes honneurs.

Mercure dans ce jour veut avoir l'avantage,
 De présider seul à vos jeux,
 Et je me vois forcé d'abandonner l'hommage,
 Qu'un Public éclairé vient me rendre en ces lieux.

MELPOMÈNE

Quelle honte, mes sœurs, si dans cette journée,
 Où sur nous les mortels vont fixer leurs regards,
 On n'offrait dans son Temple au protecteur des Arts
 Qu'une place subordonnée !
 Ah ! ce serait pour nous un opprobre éternel,
 Qu'un tel affront fait au Dieu du génie,
 Ne lui devons-nous pas le laurier immortel
 Qui couronna l'Auteur d'Iphigénie ?
 C'est lui, c'est Apollon, dont le souffle divin
 Du Sophocle français échauffant le délire,
 Sut mettre au jour et Mérope et Zaïre,
 Et dicter ses leçons au chantre du Lutrin.
 Cette injure, mes sœurs, est honteuse et cruelle ;
 Et si Mercure ici, contre toutes les loix,
 S'obstine encor à disputer nos droits,
 C'est au Public que j'en appelle.

THALIE

J'aime à voir dans ma sœur un si noble courroux ;
 Il lui sied bien : pour moi sur un ton moins auguste
 Je déclare ici devant tous,
 Que si le droit incontestable et juste,
 Qu'en ces lieux réclame Apollon,
 Doit appartenir à Mercure,
 Je ne souffrirai pas cette mortelle injure.
 Et retourne sur l'Hélicon.

APOLLON (l'arrêtant)

Muse calmez cette colère.
 On a plus que jamais besoin de vos secours.
 Ils ne sont plus ces heureux jours,
 Où vous inspirâtes Molière.
 La scène est près de succomber
 Sous la froide plaisanterie.
 Plus de gaîté, plus d'aimable saillie :
 On déserte, par ton, la bonne comédie ;
 Et peut-être bientôt va-t-elle retomber
 Dans son ancienne barbarie.

THALIE (avec dépit).

Je le voudrais pour punir les mortels :
Trop coupable d'indifférence
Pour votre Culte et vos Autels,
Ne vois-je pas l'indigne préférence
Qu'ils donnent chaque jour à la frivolité ?
Leur foule aveugle, inconséquente,
Au mauvais goût seul est constante,
Et votre Temple est déserté.

APOLLON

C'est l'ordinaire effet de la satiété ;
C'est un beau jour qu'obscurcit le nuage.
Ah ! bien souvent le mortel le plus sage
De la raison est écarté :
C'est le sort de l'humaine espèce ;
Mais détruisant bientôt l'idole qui caresse ;
L'homme éclairé rougit de sa foiblesse,
Et revient plus ardent aux pieds de la beauté.

EUTERPE

Restez, ma sœur, vous en êtes maîtresse !
Pour moi, je me retire. Eh ! qui peut à mes chants
Inspirer cette mélodie,
Que toujours sut à mes accens,
Prêter le Dieu de l'harmonie ?
Ah ! je dois trop à ses faveurs
Pour manquer de reconnoissance,
Et je ne tiens que de sa bienfaisance,
L'empire que j'ai sur les cœurs.

MERCURE

Pour terminer enfin cette querelle,
Qui depuis trop long-tems nous compromet tous deux,
Apollon, remontons aux Cieux,
Et que de Jupiter la sagesse éternelle
Finisse entre nous ces débats.

APOLLON

Mercure, en vérité je n'imaginois pas
Qu'à cet obstacle il eût fallu m'attendre ;
Mais c'est trop suspendre nos jeux ;
Remontons au séjour des Dieux.
Bientôt Jupiter va m'entendre,
Et le jugement qu'il doit rendre,
Pourra confondre un rival orgueilleux.

MERCURE

Eh bien ! allons..... Quoi ! Momus en ces lieux !

SCÈNE IV

Les précédens, MOMUS

MOMUS

Eh ! d'où naît donc votre surprise !
 Parcourant d'ici-bas tous les cercles divers,
 J'observe des humains les erreurs, les travers,
 Et les critique avec franchise,
 Les Dieux même me l'ont permise,
 Et j'en use par fois librement avec eux ;
 Mais aujourd'hui mon ministère
 Est plus grave et plus sérieux ;
 Et puisque, désertant les Cieux,
 Mercure a préféré la terre ;
 Je suis le Messager du Souverain des Dieux,
 Et je viens vous dicter sa volonté dernière.

APOLLON

J'obéirai, quel que soit son arrêt.

MOMUS

De Jupiter, tel est donc le décret.
 (à Apollon et à Mercure).
 Dieux ! quand la terre vous contemple,
 Et lorsque son encens fume sur vos Autels,
 Jupiter défend qu'aux mortels,
 De la division vous donniez un exemple,
 Partagez, sans rivalité,
 Tous les honneurs que dans la juste ivresse,
 Un Peuple immense à vous rendre s'empresse,
 Et régniez dans ces murs, avec égalité,
 Mercure, par son industrie,
 Donne aux États leur force et leur grandeur,
 (à Apollon).
 Par vos Arts la terre embellie
 Vous doit son lustre et sa splendeur,
 Et des mortels vous subjuguez le cœur,
 Par les charmes de l'harmonie.

APOLLON

Je me rends à la volonté
De Jupiter et de mon père.

MERCURE

Par vous son ordre m'est dicté ;
C'est un arrêt que je révère.

MOMUS

Scellez donc entre vous la paix ;
Votre union à la terre est utile.
L'un, l'autre divisés, vous ne pourriez jamais
Procurer aux mortels qu'une gloire fragile.
Uranie en ce jour deviendra le lien
De l'alliance entre vous deux jurée ;
Des humains pour jamais la gloire est assurée,
Tant qu'elle en sera le soutien.

(à Uranie).

Rejoignez-vous à la troupe divine,
Muse, et ne quittez plus vos sœurs ;
Songez que d'Apollon oublier les faveurs,
C'est oublier votre origine.

URANIE, passant parmi les autres Muses

Ah ! combien cet instant m'est doux,
Depuis long-tems, mes sœurs, je souffrais avec peine,
De ne plus vivre parmi vous,
Formons une éternelle chaîne,
Mon cœur de vos succès ne sera point jaloux.

APOLLON

Oui, demeurez toujours unies,
Aimables et savantes sœurs,
Et qu'aux yeux des humains nos discordes finies
Ne partagent plus nos honneurs,
Mercure y consent-il ?

MERCURE

C'est ce que je désire,
Que la terre en ce jour soit témoin de nos nœuds ;
Je sens que les mortels, aussi bien que les Dieux,
Doivent céder à votre empire.

APOLLON

A régner dans ces murs, Muses, bornez vos vœux ;
Fixez ici votre retraite :
Je croirais ma gloire imparfaite,
Si quelque jour vous désertiez ces lieux.

Précédez, Terpsicore ^a et conduisez les Grâces :
 Je donne, en exigeant qu'elles suivent vos traces,
 Trois rivales à la beauté.
 Messieurs, quelques brillans que soient les avantages
 Et les honneurs de la Divinité,
 Chacun de nous préfère à l'immortalité,
 Votre faveur et vos suffrages.

CHŒUR

CORYPHÉE

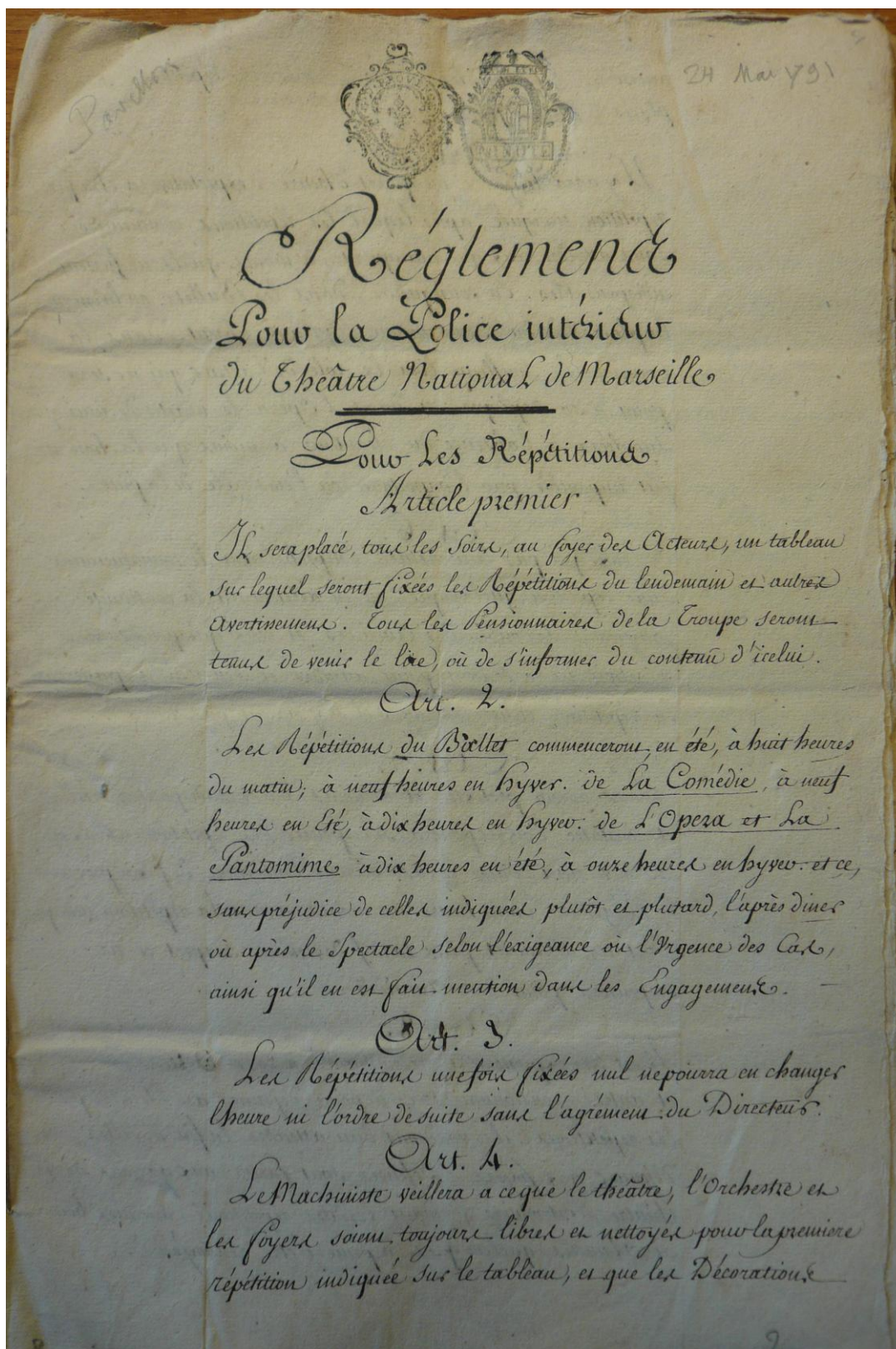
Chantez, chantez la puissance et la gloire
 Du Dieu des Arts et des Talens,
 Mercure a part à la victoire,
 Tous deux méritent notre encens.

CHŒUR

Chantons, chantons la puissance et la gloire
 Du Dieu des Arts et des Talens,
 Mercure a part à la victoire,
 Tous deux méritent notre encens

Le Divertissement finit par un grand Ballet et le couronnement d'Apollon
 et de Mercure.

**Annexe 6 - Règlement pour la police intérieure du Théâtre National de
Marseille (Théâtre des Variétés) 1791²¹⁶⁴**



²¹⁶⁴ AMM, I¹ 550.

accessoires ou Potenciles nécessaires aux dites répétitions soient placés à l'heure fixée.

Art. 5.

Il y aura toujours un quart-d'heure d'expectative à chaque répétition indiquée, après lequel les répétitions commenceront sans attendre ceux qui ne viennent, à moins qu'ils ne fussent indispensables. En conséquence, dans les Ballets on laissera la place Vide du Danseur ou figurant absent: dans la Comédie, le Souffleur lira le rôle de l'acteur qui ne sera point à sa réplique; et dans l'Opéra le maître de musique suppléera à l'absence du chanteur à moins que la chose ne fût impossible par l'importance ou l'ensemble de la pièce.

Art. 6.

Ceux qui par leur retard, empêcheraient le commencement d'une répétition quelconque, ou en arrêteraient la continuité payeront le double des Amendes. et ceux qui pour cause de ce retard ne voudraient point attendre et s'en iraient payeront la répétition entière comme s'il n'y était pas venu.

Art. 7.

Sous aucun prétexte, et à moins d'une indisposition réelle et constatée, l'on ne pourra se dispenser des répétitions. Ceux qui se trouveraient dans le cas auront l'attention de faire prévenir le Régisseur demie heure au moins avant la répétition indiquée. Tout avertissement plus tardif deviendra suspect et ne dispensera point des Amendes.

Art. 8.

Il est très expressément recommandé à tous Acteurs, danseurs et autres pensionnaires de ne point déjeuner au Théâtre pendant les répétitions. ils voudront bien attendre la fin d'icelles et déjeuner aux foyers. Défense sous faite aux garçons de théâtre d'introduire pendant les dites répétitions aucunes boissons ni Alimens quelconques à peine d'être renvoyés.

J. B. de la Roche

Art. 9



Il est enjoint à tous les Pensionnaires, hommes et femmes de se comporter décemment aux répétitions. Ceux qui se prendront de querelles ou voyes de fait seront amendés de six livres envers les pauvres et cités à la Municipalité pour expliquer leurs discussions. Les Régisseurs ou préposés de la Direction témoins des disputes seront responsables des événements s'ils n'en informent sur le champ la Municipalité

Art. 10.

La Direction des Ballets appartenant de droit et par engagement au Maître des Ballets, les danseurs, danseuses, figurants, figurantes et surmuniéraires se conformeront aux places et entrées qui leur seront désignées par led. maître des Ballets, lequel n'agira qu'après les engagements. mais s'il arrivait une discussion, elle sera portée par devant la municipalité qui jugera la question sans procès et en dernier ressort. il en sera de même de tous autres différends relatifs aux obligations entre le Directeur et les Pensionnaires.

Art. 11.

Les Acteurs et autres pensionnaires ne pourront amener aucun étrangers à la troupe aux répétitions générales. il est ordonné au garde de Police de faire sortir du théâtre et autres lieux où l'on répète toute personne inutile à la répétition.

Art. 12.

Toutes les répétitions quelconques seront surveillées par un Régisseur, lequel aura à ses ordres deux garçons de théâtre pour les commissions. En conséquence il aura le soin de faire préparer la musique, les pièces, et tout ce qui est nécessaire aux répétitions, pour en empêcher le retard faute de prévoyance.

Art. 13.

Art. 13.

Les Répétitions soit au théâtre, soit aux foyers se feront toujours debout et en situation, excepté pour les Lectures des pièces et leçons de chant. Conformément aux engagements Les acteurs ne pourront, sous aucun prétexte, répéter leur rôle à la main, aux dernières répétitions d'une pièce.

Art. 14.

Les Répétitions générales se feront toutes au théâtre avec le plus grand soin. Les acteurs qui ne seront point en scène se tiendront dans les Couloirs ou au fond du théâtre et l'avant-scène sera toujours libre pour les Acteurs répétant. Le Directeur, Les Régisseurs, Machiniste, garçons de théâtre et généralement tous les préposés de l'entreprise assisteront aux dites répétitions.


Assemblées & Répertoires

Art. 1^{er}.

Les Assemblées et répertoires seront indiqués sur le tableau des Répétitions. Personne ne pourra s'en dispenser à peine des Amendes. Les Répertoires se feront tous les mois et néanmoins ils seront rédigés tous les quinze jours. Le tableau des Répétitions indiquera tous les soirs les représentations du lendemain et sur lendemain, afin que les Acteurs puissent prévenir le Directeur de tout motif d'empêchement à tel ou tel spectacle projeté. Ce avis sera reçu jusqu'à midi chaque jour; et lorsqu'à cette heure personne n'aura ni d'empêchement à la représentation annoncée pour le lendemain, le Directeur enverra un double de l'affiche à la Municipalité et sera tenu de l'informer de la cause des changements du spectacle, si le cas échoit.

Art. 2.

Les mémoires étant plus ou moins faciles il sera donné un temps suffisant aux acteurs pour des études.



nouvelles; ils auront le soin de ne laisser fixer les pièces qu'au temps où ils pourront les jouer; mais ils ne pourront les retarder sous aucun prétexte quant ils auront consenti à ce qu'elles soient placées dans la première semaine du répertoire.

Art. 3.

Il sera libre au Directeur de changer son répertoire projeté, pourvu toutefois que les remplacements soient faits par des pièces ou spectacles nouvellement représentés, et lorsqu'une pièce aura déjà été représentée trois fois depuis l'ouverture nul ne sera reçu à en empêcher la remise de la veille au lendemain sous prétexte qu'il ne peut pas remettre son rôle, à moins d'indisposition.

Art. 4.

Les indispositions et maladies devront être constatées par un Certificat de médecin ou chirurgien et par la visite du médecin de l'entreprise. Ceux des pensionnaires qui par cette raison légitime ne pourraient pas remplir leurs obligations se priveront du spectacle, des Cafés et autres lieux publics jusqu'à ce qu'ils aient informé le Directeur qu'ils sont prêts à reprendre leurs exercices.

Art. 5.

Conformément aux Engagemens, le Directeur à le seul droit de Distribuer les pièces et d'en changer la distribution, si le cas le requiert; mais à moins d'un avis sur le tableau, les pièces seront toujours jouées par les mêmes acteurs qui les auront établies dans leur nouveauté, et pour ce qui est des partages des Roles ou de l'alternative, les acteurs s'entendront entre eux avec honnêteté. La Direction en remettant une pièce

déjà jouée comptera sur les Acteurs qui l'auroient représentée la dernière fois; et si elle en changeait la distribution, ce ne serait que d'après l'avis de ceux qui seroient désignés sur le tableau. il en est de même des Acteurs qui ne pourront changer de Rôles ni les céder de l'un à l'autre sans en prévenir directement le Directeur.

Représentation

Art. 1^{er}

Conformément aux Engagemens, aucun Pensionnaire ne pourra se dispenser de venir tous les soirs au théâtre où de faire savoir où on le trouvera dans la Ville, afin de remédier aux changemens subits de spectacles et autres événemens imprévus.

Art. 2.

Les Acteurs, actrices, Danseurs, danseuses, figurants, figurantes, ~~sont~~ ^{sont invités} vu la petitesse de la Salle, de n'occuper d'autres places pendant les représentations qu'à l'orchestre, aux tribunes, au Parterre et aux troisièmes loges. Les Dames seules pourront aller aux secondes loges (excepté les Dimanches et fêtes et jours de fortes Recettes) et jamais en habit de théâtre.

Art. 3.

Les Parents des Acteurs et autres personnes attachées à la troupe ne pourront se placer qu'aux tribunes et aux troisièmes loges et avec l'agrément du Directeur.

Art. 4.

Les Acteurs jouant dans la première pièce se trouveront d'une bonne heure au théâtre pour être prêts un quart d'heure avant la Levée du rideau. En conséquence les tailleurs, perruquiers, habilleuses, habilleurs se rendront tous à leur devoir à quatre heures précises et les

garçons de théâtre auront le soin d'avoir placé les paquets dans les Loges des acteurs à six heures.

Art. 5.

Tous les musiciens se trouveront à l'orchestre un quart d'heure avant la levée du Rideau pour y prendre l'accord et le ton du premier violon, au premier coup de sifflet ils joueront une Overture, qu'ils continueront jusqu'à la levée du Rideau. Les Entr'actes seront toujours remplis par des Symphonies, et aucun des musiciens ne pourra se dispenser d'y jouer sans l'agrément du chef d'orchestre à peine des amendes cy après énoncées.

Art. 6.

Le Muequiniste se trouvera au théâtre à cinq heures précises pour y faire sonner les trois coups de cloche d'usage dans le Corridor des Loges des Acteurs; à cinq heures trois quarts et après le dernier coup de cloche il donnera le premier coup de sifflet, et à six heures précises il donnera le second coup de sifflet et fera lever la toile sans ordre du Régisseur, à moins que la pièce ne commence avec les acteurs en scène. Dans le cours des Représentations il prendra toujours l'ordre du Régisseur pour les coups de sifflet d'avertissement et pour la Levée du Rideau d'une pièce à l'autre.

Art. 7.

Le spectacle commencé et pendant toute la représentation il est défendu à tous garçons de théâtre, perruquiers, habilleuses et Domestiques de se tenir dans les Coulisses et sur les passages du théâtre à moins d'y être nécessaires pour le service des Acteurs et des Pièces.

Art. 8.

Les Acteurs, Actrices, Danseurs, Danseuses, n'étant pas employés dans la pièce que l'on joue

ne se tiendront point dans les Coulisses mais derrière la toile du fond ou dans les foyes des Acteurs, sans y faire du bruit.

Art. 9.

Les Acteurs ou Danseurs non employés dans la pièce précédente à celle où ils doivent paraître seront obligés d'être prêts et habillés avant l'entracte pour n'occasionner aucun retard.

Art. 10.

Il est défendu à tous les acteurs Danseurs &c de paraître sur le théâtre indécemment et salement vêtus. Ceux qui seraient pris de vin seront conduits en prison après le spectacle, et ceux qui ajouteront à leurs Notes des Colibets, chansons, ou autres Saillies désagréables seront responsables et appréhendés selon l'exigence des cas.

Art. 11.

Lors qu'un Acteur manquera son entrée au commencement ou dans le cours d'une pièce il sera amendé; mais si son retard occasionne de la haine il sera responsable et traduit à la municipalité. En conséquence le Régisseur aura soin de ne faire commencer les pièces qu'après s'être assuré de tous ceux qui y paraissent et sera obligé d'informer l'officier civil des motifs et de ceux qui occasionnent le retard.

Art. 12.

Les Acteurs et Danseurs qui s'habillent des effets du Magasin auront le soin de venir s'en servir à une bonne heure pour se pourvoir de ce qui leur est nécessaire. ils laisseront lesdits effets dans leurs Loges, et en payeront la Valeur s'ils les tachent, déchirent ou emportent avec eux. il en sera de même des Meubles, accessoires,

Secours, Aubeaux et autres petits effets qui leur seront confiés pour la représentation, lesquels ils rendront eux-mêmes à la personne qui les leur aura remis; et en cas de perte ou de Dégât, en leur usage, ils en seront responsables.

Art. 13.

Le Directeur et à son défaut Les Régisseurs tiendront la main à l'exécution des Articles cy dessus et à la perception des Amendes sur le tarif cy après.

En conséquence, il assistera à toutes les assemblées, Répétitions et Représentations, un Collecteur, qui, sans injustice et partialité pointera les amendes; lesquelles seront reconnues légitimes, lorsque le Pensionnaire amendé sera averti le jour même par le Collecteur en présence d'un témoin.

Art. 14.

Les Amendes seront perçues au payement de la quinzaine avant toute autre retenue et le Directeur ou le Caissier en prévendra le Pensionnaire avant de faire signer la quinzaine.

Art. 15.

Il sera faite une Masse des Amendes dont la moitié appartiendra au Collecteur et lui tiendra lieu d'appointemens; L'autre moitié restera en Dépôt chez le Directeur, pour servir au soulagement des pauvres attachés au spectacle. mais il ne pourra jamais en disposer en tout ou en partie sans la pluralité des voix de la Troupe et ne délivrera aucune somme sans un Recu signé de quatre Pensionnaires.

Tarif des Amendes.

Tarif des Amendes pour les Répétitions

Le Régisseur par 1/4 d'heure d'expectative	3. " .
Les Maîtres de Musique, de Ballet, Répétiteurs et Souffleurs	2. 8 .
Les Acteurs et appoint. ^{au^d} audessus de 1000	1. 4 .
Les figurans, musiciens et app. ^{au^d} audessus de 1000	" 12. "
Les Répétitions générales valent le double.	

La Répétition entièrement manquée pour les app. ^{au^d} audessus de 1000	6. " . "
pour ceux <u>audessous</u> de 1000	3. " . "

Assemblée et Répertoires

Pour un quart d'heure de retard	1. 4. "
Pour l'absence totale à l'assemblée	6. " . "

Représentation

Acteurs	{	pour le retard de la première pièce	6. " . "
		pour le retard des secondes ou troisièmes	3. " . "
		pour une Entrée manquée	3. " . "

Figurans	{	pour le retard d'un Ballet	3. " . "
		pour l'absence <u>totale</u>	12. " . "

Les Premiers Danseurs paieront le double.

Orchestre	{	pour manquer l'Ouverture du spectacle	1. 4. "
		Chaque Entr'acte	" 12. "
		L'Ouverture d'un Opéra, Pantomime ou Ballet	1. 4. "

Les Maîtres de Musique et le premier
Violon paieront le Double.

Les Garçons de théâtre, Truillieuses et autres gajistes

emplois au service du théâtre et des Acteurs seront
ramenéés de leurs Jours en cas de retard pendant deux
fois et renvoyés la troisième.

Le Directeur du théâtre national a l'honneur de
demander à M. M. les Maire, et officiers Municipaux
leur autorisation à la pleine et entière execution
des Reglemens cy dessus. à Marseille le 24. mai 1791.

B. S. Bonnet

Soit monté au Secourer de la Commune.

Marseille le 25. mai 1791.

Chaque off. m. l.

~~Vider par les reglemens et les articles~~
~~de l'art. 1. de la loi~~
Justine quil y a lieu d'autoriser
tous les chapitres et articles des
proposés reglemens pour être executés
prouvé indubitablement par la signature
et le sceu de la municipalité et au surplus
requies que les entrepreneurs soient
autorisés au payement de quelques
articles de leur qui interviendront
et que lesdits reglemens soient retenus
sur les coffres de la municipalité pour
qu'ils soient au besoin remis au
Bonnet des pseudo lettres.

Deliberé à Marseille le 28. mai 1791

Le Maire substit. D. P. L. C.

Règlement
Pour la Police intérieure
du théâtre National.

Sur les presens Règlement, notre delibéré
de soit montré au Procureur de la Commune
et les conclusions du substitut.

Nous Maire et officiers municipaux
de cette ville de Marseille avons autorisé
tous les chapitres et articles des dits Règlement
pour être exécutés provisoirement jusqu'à
ce qu'autrement il soit dit et ordonné. &
ordonnons au surplus que les contravenans
seront contrainct au paiement des amendes
en vertu de notre presente ordonnance
et que les dits Règlement seront retenus au
greffe pour y recourir au besoin. permis
au sieur Bonnet d'en prendre l'extrait
fait à Marseille dans la maison commune
le vingt cinq may mil sept cent quatre
vingt onze.

Chompre
off. m. a.

Vernes J. Dupon
off. m. a.

J. B. Fabry
off. m. a.

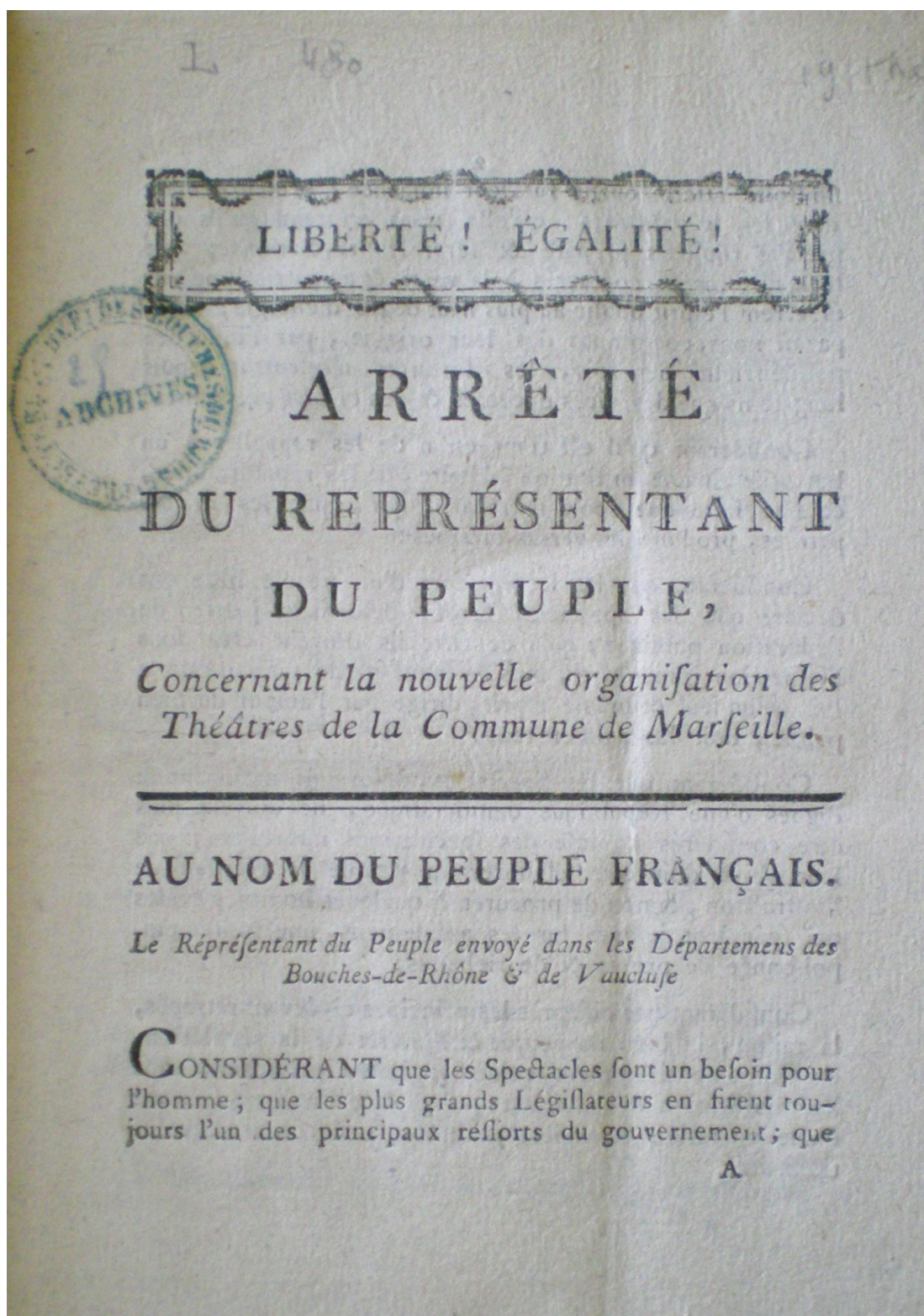
Bernard
off. m. a.

Levard
off. m. a.

Morail
off. m. a.

Le Mouton
off. m. a.

**Annexe 7 - Règlements des deux Théâtres réunis de Marseille 1794 :
Arrêtés des 17 floréal an II (6 mai 1794) et 19 thermidor an II (6 août
1794)²¹⁶⁵**



²¹⁶⁵ ADBR, L 480

l'histoire atteste quelle fut leur influence, principalement dans les Républiques; qu'elle nous apprend qu'ils ont presque toujours préparé & servi les révolutions; que lorsqu'ils furent consacrés à la vertu & au patriotisme, ils élevèrent l'esprit public au plus haut degré d'énergie; mais, parmi nous, corrompus dès leur origine, par l'influence pestilentielle des rois, les Théâtres n'offroient depuis long-tems que des vices encensés & des crimes préconisés:

Considérant qu'il est tems enfin de les rappeler à un but utile, à une institution salutaire, de les republicaniser, & d'en faire une école nationale, qui, par les mœurs privées, produise les vertus civiques:

Considérant que les Législateurs d'un peuple libre ont déclaré que les Spectacles feront désormais partie de l'éducation publique; qu'à ce titre ils doivent être sous l'inspection immédiate, sous la sauve-garde tutélaire de la loi; qu'un seul & même esprit, dirigé par l'amour du bien public, doit les animer tous:

Considérant que les Spectacles, désormais nationaux & dignes d'une République démocratique, ne doivent plus être considérés comme des spéculations intéressées; que leur objet doit être d'assurer au peuple le bienfait de l'instruction, & non de procurer à quelques hommes avides qui spéculent jusques sur les amusemens, une source empoisonnée de profits & de richesses:

Considérant que, d'après les principes ci-devant retracés, la raison, le bien du peuple & l'intérêt de la révolution, exigent impérieusement qu'un régime républicain, dans l'administration des Théâtres, remplace l'indigne système d'une opération financière, immorale & contre-révolutionnaire;

(3.)

Considérant, enfin, que cette régénération utile & nécessaire ne peut s'opérer qu'en réunissant, sous une régie uniforme, & établie sur les bases du gouvernement républicain, deux Théâtres qui, dorénavant, ne doivent avoir qu'un même esprit, comme ils n'auront qu'un même but; que, destinés à devenir l'école de la morale & du civisme, ils doivent n'être confiés qu'à des citoyens dont le caractère moral & les principes patriotiques soient évidemment prononcés; & que, devenant une institution publique, ils doivent être sous la surveillance immédiate & continuelle de ceux qui aient la confiance de la loi,

ARRÊTE;

ARTICLE PREMIER.

L'Entreprise des deux Théâtres réunis, ne formera plus à l'avenir qu'une seule administration.

I I.

L'administration en chef sera confiée au citoyen *Beaussier*, ci-devant Entrepreneur du Théâtre républicain.

I I I.

La direction générale des deux Théâtres sera confiée à un chef artiste, qui aura seul la signature de l'Entreprise, & en cette qualité nommé le citoyen *Ponteuil*.

I V.

L'Administrateur en chef sera chargé de l'administration

A 2

(4)

intérieure, de tout ce qui aura trait à la comptabilité ; il tiendra ou fera tenir la caisse & les registres dans l'ordre le plus parfait.

V.

Le Directeur général sera chargé du répertoire, des engagements, de la correspondance, des dépenses, du choix des pièces, & de tout ce qui y aura trait.

V I.

Il aura sous ses ordres à chaque Théâtre un agent particulier, chargé de l'exécution & de la gestion intérieure.

V I I.

Le Conseil général de la Commune, à qui la loi confie la surveillance des Théâtres, nommera deux de ses membres pour former, avec l'Administrateur en chef, le Directeur général, & les deux Agens, un Comité, où sera rapporté tout ce qui sera relatif aux deux Théâtres, ainsi que la conduite civique & morale des artistes.

V I I I.

L'Administrateur en chef choisira un logement propre à cet effet, & à tout ce dont il est chargé, ainsi que les Secrétaires, Commis & Caissier dont il jugera avoir besoin ; le tout sera à sa charge & sous sa responsabilité ; il aura six mille livres d'appointement fixe, & une provision casuelle de deux pour cent sur le produit net des recettes. Il soumettra les choix qu'il fera à l'examen du Comité,

(3)

& les citoyens ne seront admis qu'après avoir été par lui approuvés.

I X.

Le Directeur général n'aura aucune dépense à sa charge ; il aura six mille livres d'appointement fixe , & une provision casuelle d'un pour cent sur le même produit net des recettes.

X.

Les deux Agens auront les appointemens portés sur leurs engagements , & seront choisis par le Comité d'administration.

X I.

Chaque jour de Décade il y aura une représentation *gratis* pour le peuple sur les deux Théâtres.

X I I.

Les intérêts de chaque Entreprise & les droits de propriété devant être conservés , le loyer de chaque salle sera fixé à un prix raisonnable par le Comité d'administration , & payé à son propriétaire ; il en sera de même des décorations , machines , magasins d'habits , musique , bibliothèque , meubles , ustensiles , &c. , des deux Théâtres , dont il sera fait une estime par experts & à l'amiable , & dont le loyer sera aussi payé aux propriétaires sur le pied de l'estimation qui en sera faite par les mêmes experts , à raison de l'usage & du dépérissement journalier ; permis à l'administration de se libérer de cette rente ou loyer , en payant comptant à sa volonté.

(6)

XIII.

Tous les engagements d'Artistes contractés par les deux Entreprises jusqu'à l'époque de la réunion, seront ratifiés par la nouvelle Administration, sauf les changemens qui pourront être déterminés dans la suite.

XIV.

Si, pour consolider cette entreprise, il convient d'emprunter, ce ne sera qu'avec l'autorisation du Comité d'administration.

XV.

A l'égard des dettes que chacune des deux entreprises pourroient avoir à l'époque de leur réunion, il en sera fait de suite un état qui sera arrêté par le Conseil; leurs créanciers n'auront d'hypothèques que sur les magasins des effets de chaque Théâtre, & conséquemment sur les loyers, mais jamais sur les recettes à venir, qui appartiennent d'abord aux dépenses & appointemens des pensionnaires à payer.

XVI.

L'Administration réunie en Comité, fera la démarcation des pièces qui doivent être séparées de l'un à l'autre Théâtre, afin que chacune soit représentée dans le cadre qui lui convient; néanmoins il n'y aura point de démarcation pour les Artistes qui prêteront leurs talens à l'un & à l'autre Théâtre: pour cet effet, les Agens se concerteront, pour ne pas s'entrechoquer dans leurs opérations, avec le Directeur général chargé du repertoire,

(7)

X V I I.

Si, après le payement des dépenses & des traitemens ; il y a un excédent de recettes, il en sera fait un état annuel par le Comité d'administration, qui le versera dans une caisse pour servir au déficit qui pourroit se trouver les années suivantes entre les dépenses & les recettes.

X V I I I.

Cette caisse, qui sera toujours distincte de celle de l'Administrateur destinée à faire face aux dépenses annuelles, sera constamment sous l'inspection du Comité d'administration, qui en sera responsable.

Il sera présenté par le Comité d'administration, dans le plus court délai, un projet de règlement de police intérieure, pour être approuvé par le Représentant du peuple.

Fait à Avignon le dix-sept Floréal, deuxième année de la République Française, une & indivisible.

M A I G N E T.

(8)

AUTRE ARRÊTÉ

DU REPRÉSENTANT DU PEUPLE ET DES
COMMISSAIRES DU COMITÉ DE SALUT
PUBLIC, CHARGÉS DE LA RÉGÉNÉRATION
DES THÉÂTRES.

CONSIDÉRANT que la régénération morale de l'art dramatique, peut seule utiliser son influence politique sur l'instruction nationale; que les Spectacles étant des établissemens qui font partie de l'éducation publique, méritent à ce titre la protection du gouvernement; mais qu'ils exigent aussi la surveillance la plus active du Législateur; qu'en un mot, leur épuration fera la mesure de leur utilité:

Considérant que les Administrateurs des Théâtres de la République, pour remplir l'objet qui leur est confié, doivent régler leurs opérations sur l'esprit qui anime le Comité de Salut public, & se diriger par les principes régénérateurs qu'il a déjà proclamés:

Considérant que les Artistes élevés à la dignité d'instituteurs du peuple doivent se pénétrer de l'importance de leurs fonctions; qu'affranchis par la révolution d'un préjugé injuste, sans doute en lui-même, mais fondé peut-être sur la conduite immorale de quelques-uns d'entr'eux, ils doivent mériter ce bienfait par la régularité des mœurs &
par

(9)

par l'utile emploi des talens ; qu'en jouissant de tous les droits de citoyens , ils sont tenus d'en remplir tous les devoirs ; qu'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 , & surtout de cette aristocratie d'amour-propre , de ce fédéralisme de talens , qui , isolant l'homme , & lui faisant tout rapporter à lui-même , sacrifie les progrès durables de l'art , au succès passager de l'Artiste :

Considérant que cette aristocratie d'amour-propre s'est déjà trop manifestée sur les deux Théâtres de Marseille , qu'elle y est entretenue & fomentée peut-être par des circonstances particulières & par des motifs de localité ; que les divisions qui en sont la suite & l'effet inévitable , conduiroient nécessairement ou à la nullité absolue des deux Théâtres , ou à la dégradation de l'esprit public :

Considérant qu'en attendant que le Comité de Salut public ait déterminé & fixé par des loix générales l'organisation définitive des Théâtres , il est urgent de faire cesser ces abus , qui , ménagés plus long-tems , compromettroient l'instruction publique dans cette Commune , l'empêcheroient de s'élever à la hauteur qu'elle doit atteindre , & corromproient enfin le peuple , au lieu de porter dans son ame le feu révolutionnaire qui doit l'électrifier ;

Considérant enfin que tout intérêt , que tous pactes particuliers , doivent disparaître devant l'intérêt de la chose publique ;

Considérant que les Théâtres , comme établissemens nationaux , ont droit à la protection & aux secours du gouvernement , mais que les fonds publics ne doivent

B

(10)

être employés à les soutenir, qu'au défaut des moyens ordinaires, & qui dérivent de l'établissement lui-même ; que ces moyens sont principalement les recettes journalières :

Considérant que par un abus que son ancienneté ne feroit légitimer, un nombre considérable de citoyens s'est arrogé, sous divers prétextes, & même, ce qui est plus abusif, sous celui des fonctions publiques qu'ils remplissent, le droit d'entrer gratuitement aux Spectacles ; que cet abus d'autorité qui, dans tous les tems fut une injustice, devient une dilapidation des deniers de la République, aujourd'hui que les Spectacles sont sous sa protection & à sa charge :

Considérant que, si, jusqu'à ce jour les militaires ont joui d'une diminution sur le prix de leur entrée, cette faveur n'étoit cependant que pour les militaires de la garnison, qu'il étoit facile alors de reconnoître ; mais qu'à présent que tous les citoyens sont soldats, que tous servent la République ou aux frontières, ou dans l'intérieur, on ne pourroit laisser subsister un pareil usage, sans inconvénient & sans injustice, puisqu'il tendroit à rompre cette égalité de droits, qui est la base d'une constitution républicaine :

ARRÊTENT :

1^o. Que le Comité d'administration des Théâtres de cette Commune, aura seul le droit de distribuer aux Artistes les rôles qu'il les jugera capables de remplir, sans qu'ils puissent en refuser ni en réclamer aucuns, sous prétextes d'emplois ou de parties de leur engagement ; à la charge par le Comité, de ne consulter dans la distribution des rôles, que l'intérêt public, la plus parfaite execution

(II)

des pièces, & l'avantage de l'instruction nationale ; & ce, sous sa responsabilité.

2°. Qu'à l'exception de deux Officiers Municipaux, qui, aux termes de la loi, doivent assister aux Spectacles revêtus de leurs écharpes, aucun citoyen, quelles que puissent être les fonctions, ne pourra entrer au Spectacle sans payer.

3°. Que tous les militaires & personnes y attachées, sans exception, payeront leur entrée au Spectacle comme tous les autres citoyens.

4°. Que le présent arrêté sera imprimé & affiché partout où besoin sera, ainsi que celui du 17 Floréal, qui recevra sa pleine & entière exécution dans tout ce qui n'a pas été dérogé par le présent.

Marseille, ce dix-neuf Thermidor, l'an deuxième de la République Française, une & indivisible.

MAIGNET, Représentant du peuple; MICHOT,
HAINAULT, Commissaires du Comité de Salut public,
pour la régénération des Théâtres.

MARSEILLE, chez P. A. FAVET, Imprimeur de la Nation & du Département, rue du Pavillon.

**Annexe 8 - La convention passée entre Beaumarchais et certains
directeurs de Théâtres de province (et notamment Beaussier directeur
de l'Opéra de Marseille)²¹⁶⁶**

*Marseilles, y demeurant ordinairement, rue
Longue des Capucines, étant de présent en
cette ville de Paris, logé à l'hôtel des My-
lords, rue du Mail, paroisse Saint-Eustache,
tant en son nom comme principal action-
naire, et l'un des chefs administrateurs du
spectacle de Marseilles, QUE REPRÉSENTANT ICI
TOUT LE CORPS DE L'ADMINISTRATION QU'IL EN-
GAGE AVEC LUI, d'autre part.*

*Pardevant les conseillers du roi, notaires
au châtelet de Paris, soussignés :*

*Furent présents Pierre-Augustin Caron de
Beaumarchais, écuyer, demeurant à Paris,
vieille rue du Temple, paroisse St Paul; au
nom et comme l'un des commissaires et repré-
sentans perpétuels des auteurs du théâtre
français, autorisé à l'effet des présentes par
délibération et consentement unanime de ses
confrères assemblés, d'une part.*

Et le sieur André Beaussier, négociant à

²¹⁶⁶ BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs de spectacles*, Impr. du Pont, Paris, 1791, p. 16 et s.

Lesquels ont dit et reconnu qu'il est rigoureusement juste que les directeurs des troupes de province, dont la fortune est fondée sur le soin de rappeler le public à leur spectacle, par l'attrait des nouveautés sorties de la capitale, en partagent le produit avec les auteurs dans une proportion équitable; ainsi qu'il est reconnu juste à Paris, que les auteurs prennent part à la recette de leurs ouvrages sur le théâtre primitif. La pièce d'un homme de lettres étant une propriété honorable, et justement assimilée au produit d'une terre à lui; tous les comédiens qui la jouent sont, à son égard, comme le négociant des villes, qui ne vend au public les

fruits de la culture qu'après les avoir achetés des plus nobles propriétaires, lesquels ne rougissent point d'en recevoir le prix; et de même que le gain des négocians sur les denrées, serait un vol, s'ils cherchaient à s'en emparer sans rien rendre aux cultivateurs; il serait injuste que les directions de province s'enrichissent avec les pièces des auteurs vivans, sans leur offrir une juste part du profit avoué qu'ils en tirent.

Ces principes reconnus par les parties esdits noms, ET POSÉS COMME BASE du présent acte, elles sont convenues et ont arrêté ce suit :

A R T I C L E P R E M I E R.

Que tout auteur dramatique, dont la pièce nouvelle, jouée à Paris, sera demandée par les directeurs ou actionnaires du spectacle de Marseille, enverra son manuscrit avec les rôles copiés aux directeurs, si la pièce n'est pas imprimée lors de la demande; ou si ELLE

EST IMPRIMÉE, un des premiers exemplaires de l'ouvrage, afin que ces actionnaires ou directeurs fassent jouir au plutôt le public de leur ville du spectacle nouveau dont la capitale s'amuse.

A R T. II.

Que les directeurs ou actionnaires du théâtre de Marseille se rendent garans envers l'auteur, et sous tous les dommages de droit de la non impression dudit manuscrit, et de la préservation fidèle de toute entreprise à cet egard.

A R T. I I I.

Que les directeurs ou actionnaires dudit théâtre se soumettent à payer à l'auteur ou à son fondé de pouvoirs à Marseille, le septième net de la recette brute qui se fera à la porte du spectacle, toutes les fois qu'on jouera sa pièce ; ou la recette brute entière d'une représentation sur sept au choix de l'auteur, sur quoi il aura soin de s'expli-

quer lorsqu'on devra jouer sa pièce. Et dans le cas de son choix d'une représentation sur sept, les actionnaires et directeurs s'engagent à mettre ce jour là sur l'affiche : que cette représentation est entièrement consacrée A REMPLIR LES DROITS DE L'AUTEUR ; n'exceptant de ce qu'on nomme ici recette brute, que les seuls abonnemens à l'année, lesquels, après un mûr examen de leur état actuel, et pour éviter de plus longs calculs, nous paraissent devoir rester en entier aux directeurs, en compensation des frais journaliers du spectacle.

A R T. V I.

Que si pendant le premier succès d'un nouvel ouvrage à Paris, les directeurs ou actionnaires avaient négligé de demander le manuscrit à l'auteur; ou si quelque obstacle, des raisons de convenance ou d'intérêt avaient empêché l'auteur de le leur envoyer avant l'impression de sa pièce, ce retard ne donnerait aucun droit auxdits actionnaires et directeurs

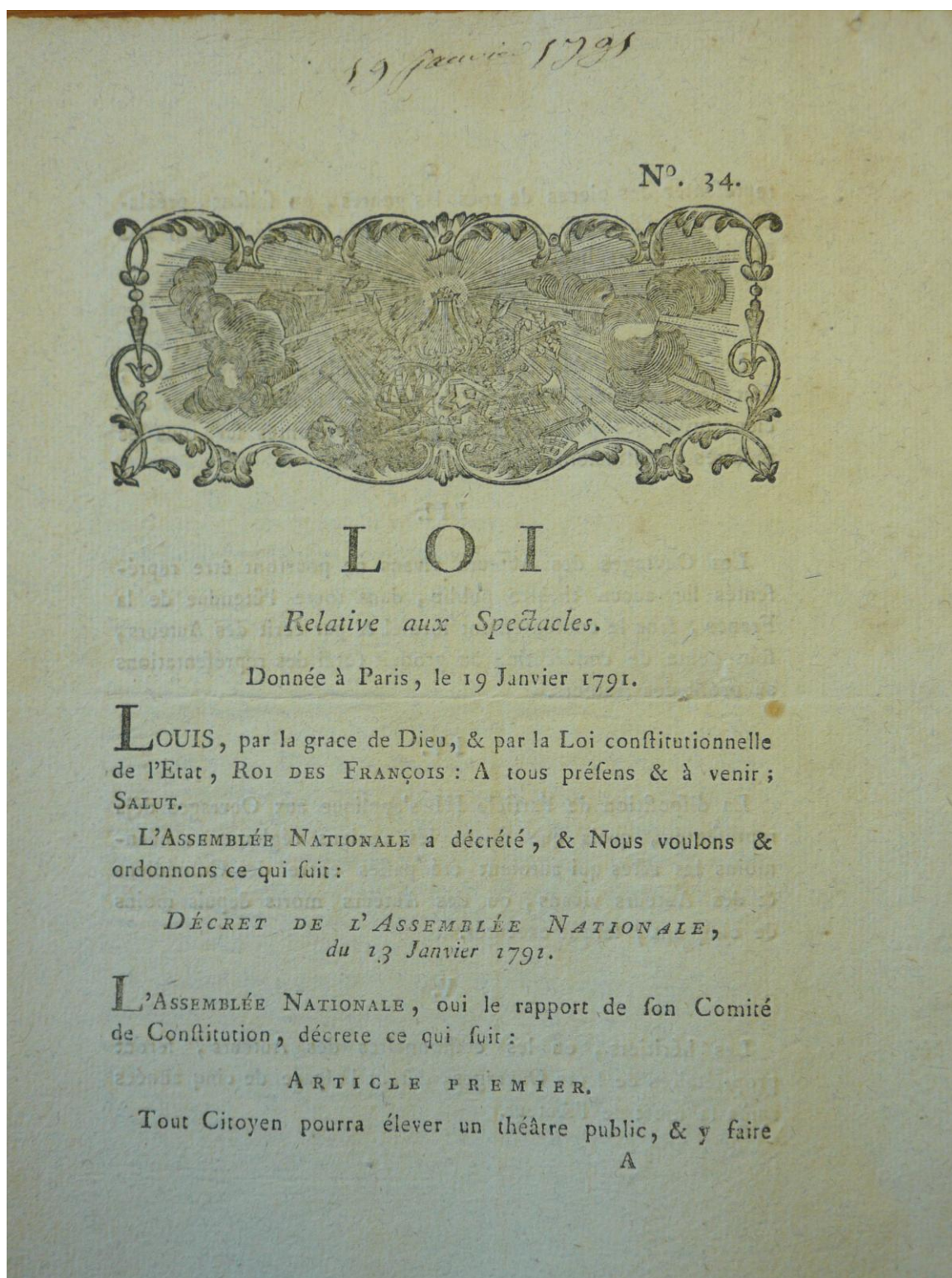
de faire représenter l'ouvrage sur leur théâtre, IMPRIMÉ OU NON, et dans aucun tems de la vie de l'auteur, sans se soumettre à toutes les conditions du présent acte: l'opinion qu'ils ont du bénéfice que doit leur rapporter la pièce étant toujours présumée par l'adoption qu'ils en auraient faite en quelque tems qu'ils la fissent représenter; et cette adoption étant un titre suffisant pour faire entrer les auteurs dans les droits stipulés ci-dessus à leur égard, toutes les fois qu'on jouera la pièce.

A R T. I X.

MM. les auteurs dramatiques sont d'accord et conviennent que les mêmes conditions auront lieu à leur égard pour toutes les nouveautés de leur portefeuille, qui n'auraient pas été jouées à Paris, dont les directeurs et actionnaires de Marseille desirant la primeur, seraient d'accord sur ce point avec les auteurs de l'ouvrage désiré.

C'est ainsi que le tout a été convenu et

arrêté entre les parties, esdits noms et qualités, qui pour l'exécution des présentes, font élection de domicile en leurs demeures susdites. Fait et passé à Paris, l'an 1784, le 25 juin. Et le 21 septembre 1791, expédition de l'acte ci-dessus, passé chez M. Momet, notaire, a été délivrée par M. Dufouleur, son successeur, etc, etc.

Annexe 9 - Loi 19 janvier 1791²¹⁶⁷

²¹⁶⁷ AMM, I¹ 560

2

représenter des piéces de tous les genres , en faisant , préalablement à l'établissement de son théâtre , sa déclaration à la Municipalité des lieux.

II.

Les Ouvrages des Auteurs morts depuis cinq ans & plus , sont une propriété publique , & peuvent , nonobstant tous anciens priviléges qui sont abolis , être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

III.

Les Ouvrages des Auteurs vivans ne pourront être représentés sur aucun théâtre public , dans toute l'étendue de la France , sans le consentement formel & par écrit des Auteurs , sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des Auteurs.

IV.

La disposition de l'article III s'applique aux Ouvrages déjà représentés , quels que soient les anciens réglemens ; néanmoins les actes qui auroient été passés entre des Comédiens & des Auteurs vivans , ou des Auteurs morts depuis moins de cinq ans , seront exécutés.

V.

Les héritiers , ou les cessionnaires des Auteurs , seront propriétaires de leurs Ouvrages , durant l'espace de cinq années après la mort de l'Auteur.

3

VI.

Les Entrepreneurs, ou les Membres des différens théâtres feront, 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 & des Comédiens, & qui ne pourront rien enjoindre aux Comédiens, que conformément aux Loix & aux Réglemens de police: Réglemens sur lesquels le Comité de Constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement les anciens Réglemens seront exécutés.

VII.

Il n'y aura au Spectacle qu'une Garde extérieure, dont les Troupes de ligne ne feront point chargées, si ce n'est dans le cas où les Officiers municipaux leur en feroient la requi-sition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs Officiers civils dans l'intérieur des salles, & la Garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique seroit compromise, & sur la requi-sition expresse de l'Officier civil, lequel se conformera aux Loix & aux Réglemens de police. Tout Citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'Officier civil.

MANDONS & ordonnons à tous les Tribunaux, Corps administratifs & Municipalités, que les présentes ils fassent transcrire sur leurs registres, lire, publier & afficher dans leurs Ressorts & Départemens respectifs & exécuter comme Loi du Royaume. En foi de quoi Nous avons signé & fait con-

4

tresigner cesdites présentes, auxquelles Nous avons fait apposer le Sceau de l'Etat. A Paris, le dix-neuvieme jour du mois de Janvier, l'an de grace mil sept cent quatre-vingt-onze, & de notre regne le dix-septieme. *Signé LOUIS. Et plus bas, M. L. F. DuPORT.* Et scellées du Sceau de l'Etat.

Certifié conforme à l'exemplaire timbré, certifié par le Ministre du Roi & déposé aux Archives du Département des Bouches du Rhône. A Aix, le 28 Février 1791.

Signé, DESCENE, Secrétaire.

Archives de la Ville de Marseille.

Dépot des Loix.

A AIX, chez la Veuve d'ANDRÉ ADIBERT, Imprimeur du Roi,
& du Département, vis-à-vis le College. 1791.

Annexe 10 : La « Guerre des pétitions », un exemple :
*Les auteurs dramatiques soussignés aux représentants de la
 République française (1791)*²¹⁶⁸

LES AUTEURS DRAMATIQUES
 S O U S S I G N É S ,
 AUX REPRÉSENTANS DE LA RÉPUBLIQUE
 FRANÇAISE.

P É T I T I O N .

AU mois de Janvier 1791, l'Assemblée constituante qui avait consacré toutes les propriétés, regarda comme une justice de reconnaître d'une manière encore plus particulière celle des gens de lettres, ces précurseurs de la révolution, & dans tous les temps les plus fermes appuis de la liberté. Sur l'observation qui lui fut faite, que les propriétés dramatiques, en cela différentes des autres, sont de deux natures très-distinctes, savoir le droit de représentation & le droit d'impression ; elle décréta qu'il ne serait permis à aucuns théâtres de France de représenter aucune Pièce d'Auteur vivant, ou mort depuis moins de cinq ans, sans sa permission formelle ou par écrit, ou celle de ses ayant-cause, sous peine de la confiscation totale du produit des recettes en faveur des Auteurs. La pétition des gens de lettres est du mois d'août 1790, & le décret du 13 janvier 1791. Ainsi leur demande, combattue par plusieurs écrits des Comédiens de Paris, fut pendant six mois soumise à l'examen.

Cependant quelques Directeurs de Spectacle des Départemens prétendirent que ce décret avait été surpris à l'Assemblée. Ils se coalisèrent d'abord pour opposer à la Loi une résistance vigoureuse & presque générale ; ils présentèrent une pétition, dans laquelle ils demandèrent que les Ouvrages représentés ou publiés avant le décret, & sur lesquels ils n'avaient d'autres droits qu'un long abus de jouissance, fussent déclarés leur appartenir. A force d'intrigues, ils obtinrent *secrètement* un avis, signé de quelques Membres du comité de constitution, qui resta inconnu à l'Assemblée, & qui semblait leur accorder leur demande.

Sur les représentations faites *publiquement* par les gens de lettres, l'Assemblée décréta de nouveau, en juillet 1791, que la Loi s'étendait à tous les Ouvrages joués ou non, imprimés ou non avant cette époque, que les Directeurs n'auraient pas acquis par un acte formel. Nouvelle résistance de leur part ; nouvelle coalition constatée par des circulaires imprimées ; nouvelles pétitions présentées à

²¹⁶⁸ *Les auteurs dramatiques soussignés, aux représentants de la République française*, Impr. du citoyen L. P. Couret, Paris, 179 ?, 4 p.

l'Assemblée législative , & qui furent renvoyées au comité d'instruction publique.

Les droits des Auteurs & des Directeurs de Spectacles furent discutés pendant deux mois devant tous les Membres de ce comité , tant par écrit que contradictoirement. Il en résulta un rapport , qui devait être fait à l'Assemblée , totalement en faveur des Auteurs. Aussi les Entrepreneurs de Marseille , de Lyon , & de quelques autres Villes , qui avaient ici des agens très-actifs , cessèrent-ils leurs vives sollicitations. Les Auteurs qui n'avaient rien à demander que de la Loi , savaient bien que ce n'était pas à l'Assemblée qu'ils devaient s'adresser pour l'obtenir ; ainsi le rapport tout prêt demeura enseveli dans le comité d'instruction publique.

Cependant les Lois ne s'exécutaient pas : les Auteurs attaquèrent leurs adversaires dans les Tribunaux ; mais les Juges , attachés pour la plupart aux anciennes formes établies par le despotisme , ou refusèrent totalement justice , ou firent traîner leurs décisions en longueur ; & s'ils prononcèrent en faveur des Auteurs (parce que la Loi était si claire qu'ils ne pouvaient l'é luder ,) ils eurent soin de ne le faire qu'au moment où les Entrepreneurs , par une honteuse banqueroute , enlevaient à ceux qui les font vivre le fruit de leurs travaux. Ainsi jusqu'à ce jour les Auteurs n'ont pu profiter des bienfaits de l'Assemblée constituante. Le vice des formes légales auxquels ils ont été assujettis les a rendus presque entièrement illusoire. La Loi prononce la confiscation en faveur des Auteurs , pourquoi faut-il que cette confiscation soit encore prononcée par des Juges ? pourquoi des causes aussi urgentes sont-elles renvoyées au rôle , pour être jugées à leur tour , tandis que les Entrepreneurs continuent malgré les Auteurs leurs représentations illégales ? & si quelquefois au bout d'un mois ceux-ci obtiennent enfin justice , ils ne trouvent plus que des entreprises insolubles qui ont avili gratuitement leurs propriétés. De pareilles affaires ne sont pas cependant de nature à exiger aucune discussion. Une pièce est représentée , c'est un fait de notoriété publique ; il s'agit de voir si l'Entrepreneur a ou n'a pas le consentement de l'Auteur. Un Juge de paix suffit pour cet examen & pour prononcer la peine.

Ce défaut de justice , si nuisible aux intérêts des Auteurs , les aurait enfin engagés à recourir eux-mêmes à l'Assemblée nationale ; mais alors des malheurs sans nombre affligèrent la France ; la patrie fut déclarée en danger , & les Législateurs ne purent se livrer qu'aux objets les plus importans. Les citoyens soussignés , trop bons patriotes pour songer à leur intérêt quand celui de la Patrie exigeait tous leurs soins , auraient rougi de s'occuper d'eux , & d'en vouloir occuper l'Assemblée dans des momens d'une crise aussi terrible , lorsque l'ennemi était au coeur de la France , & que l'Empire avait à se défendre à la fois & des attaques étrangères , & des trahisons intérieures du pouvoir exécutif.

Ce qu'ils regardaient comme un opprobre & une lâcheté, ce qu'ils n'auraient pas fait au péril de leur fortune & de leur vie, les Entrepreneurs de Spectacles ont eu l'impudeur de le faire. Le 30 août, trois jours avant le 2 septembre, au moment où l'Assemblée était peu nombreuse, un Membre (qui sans doute ignorait la vérité des faits qui viennent d'être exposés) proposa, sur la pétition des Directeurs, & sans rapport préalable, un projet de décret qui fut adopté sur le champ, *sans aucune discussion, & sans décréter l'urgence.*

Les citoyens soussignés ne s'arrêteront point à faire voir combien ce décret, qui en détruit deux autres, est contradictoire avec lui-même, impraticable dans tous ses points; ruineux pour les Auteurs qu'il réduit dans un état pire que celui qu'ils avaient en 89; nuisible aux Libraires, aux Marchands de Musique, aux Entrepreneurs eux-mêmes qui l'ont imprudemment sollicité, & qui ne s'y soumettent pas plus qu'aux précédens: ils se contenteront de faire voir que toutes les formes constitutionnelles y sont violées.

La Constitution dit, chap. III, section 2, art. 3, aucun acte législatif ne pourra être délibéré & décrété que dans la forme suivante.

IV. Il sera fait *trois lectures* du projet de décret, à des intervalles dont chacun *ne pourra être moindre de huit jours.* --- Celui-ci a été prononcé après une *seule lecture*, & dans *la même Séance.*

IX. Le préambule de tout décret définitif énoncera, 1°. *les dates des séances*, auxquels les trois lectures du projet auront été faites. 2°. Le décret par lequel il aura été arrêté, après la troisième lecture, de décider définitivement. --- *Aucunes de ces formes n'a été remplie.*

X. Le Roi refusera sa sanction aux décrets dont le préambule n'attestera pas l'observation des formes ci-dessus; si quelqu'un de ces décrets était sanctionné, *les Ministres ne pourront le sceller ni le promulguer*, & leur responsabilité à cet égard durera six années. --- La sanction n'était plus nécessaire à cette époque, mais les devoirs des Ministres étaient les mêmes, & n'en devaient être que plus rigoureusement observés.

XI. Sont exceptés des dispositions ci-dessus, les décrets déclarés & reconnus urgens par une déclaration préalable du corps législatif. . . . Le décret par lequel la matière aura été déclarée urgente, en énoncera les motifs, & il sera fait mention de ce décret préalable dans le préambule du décret définitif. --- Décréter qu'il était *urgent* de faire jouir gratuitement les Entrepreneurs de Spectacles de la propriété des Auteurs eût été trop ridicule; sur-tout lorsque malgré les lois précédentes, ils jouent presque par-tout leurs Ouvrages, sans leur consentement & sans rétribution; aussi *l'urgence n'a-t-elle pas été décrétée*; mais il n'en est pas moins vrai que cette urgence eût été le seul moyen de rendre légal ce décret qui manque de toutes les autres formes. L'expédition légalisée de ce décret, jointe

à la minute de cette p^éition , prou^ve la v^érité de ce que les Auteurs soussignés avancent.

Les mêmes raisons qui avaient retenu les citoyens soussignés dans le silence avant le 30 août , les y ont maintenus jusqu'à ce moment. Ils se sont contentés d'adresser , le 18 septembre , au Président de l'Assemblée législative une lettre , imprimée depuis dans la Chronique & dans le Moniteur , dans laquelle ils annonçaient leur projet de réclamation , & c'est cette réclamation , Représentans des Français , qu'ils osent vous soumettre aujourd'hui , que le succès de nos armées a éloigné les dangers de la Patrie , & vous permet de vous livrer aux soins de l'intérieur.

Il est probable que la Convention nationale , en donnant à la République la constitution qu'elle en attend , voudra distinguer par des lois particulières les propriétés du génie , d'une nature si différente des autres propriétés ; mais en attendant que cette loi soit faite , vous jugerez convenable sans doute que les autres soient exécutées ponctuellement.

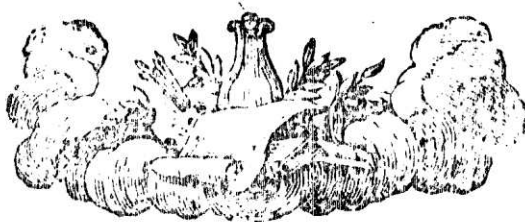
Les citoyens soussignés demandent donc , avec la plus grande confiance dans votre justice :

1^o. Que le décret du 30 août sur les théâtres , rendu contre toutes les formes constitutionnelles , soit déclaré nul & rapporté.

2^o. Qu'il soit ordonné que les deux décrets des 13 Janvier & 19 Juillet 1791 , relativement aux Ouvrages dramatiques , seront exécutés jusqu'à ce que la Convention nationale , par une loi nouvelle sur les propriétés du génie , en ait autrement ordonné.

3^o. Que la loi résultante des deux décrets de 1791 , soit provisionnellement exécutoire , sur le seul prononcé des Juges de Paix , sans que les Auteurs soient obligés de faire juger par les Tribunaux ce que cette Loi a déjà jugé.

Suivent les signatures d'un grand nombre d'Auteurs dramatiques.



Annexe 11 - Décret du 30 août 1792²¹⁶⁹

• L'Assemblée nationale, après avoir entendu le rapport sur des réclamations faites contre quelques dispositions des décrets du 13 janvier 1791, et 19 juillet suivant sur les théâtres;

• Considérant que ces réclamations sont fondées sur ce que ces décrets peuvent porter atteinte aux droits des différents spectacles, pour n'avoir pas assez distingué l'état passé de l'état à venir; ainsi que la position de Paris de celle du reste de la France, relativement à la jouissance des pièces de théâtre, en vertu des conventions ou

règlements, ou en vertu d'un long et paisible usage;

• Considérant que le droit de faire imprimer, et le droit de faire représenter, qui appartient incontestablement aux auteurs des pièces dramatiques, n'ont pas été suffisamment distingués et garantis par la loi;

• Considérant enfin, que les ouvrages dramatiques doivent être protégés par la loi, de la même manière que toutes les autres productions de l'esprit, mais avec des modifications dictées par la nature du sujet, et voulant ôter toute cause de réclamations, décrète ce qui suit :

Art. 1^{er}.

• Les pièces imprimées ou gravées, mises en vente avant le décret du 13 janvier 1791, qui ont été jouées, avant cette époque, sur les théâtres autres que ceux de Paris, sans convention écrite des auteurs, et cependant sans aucune réclamation légalement constatée de leur part, pourront être jouées sur ces mêmes théâtres, sans aucune rétribution pour les auteurs.

Art. 2.

• Les conventions faites avant le décret du 13 janvier 1791, entre les auteurs et les directeurs de spectacles, seront exécutées.

Art. 3.

• Les règlements et arrêts du conseil qui avaient été faits pour les théâtres de la capitale, ayant été abrogés par le décret du 13 janvier, et ayant donné lieu, à cette époque, à divers traités entre les théâtres de la capitale, et les auteurs; ces traités seront suivis dans toute l'étendue de leurs dispositions. En conséquence, nul autre théâtre de la capitale que celui ou ceux auxquels l'auteur, ou ses ayant cause, aura permis la représentation de ses pièces, ne pourra les jouer, sous les peines de la loi.

²¹⁶⁹ MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, t. XLIX, pp. 107-108.

Art. 4.

• Pour prévenir toutes réclamations à l'avenir, les auteurs seront tenus, en vendant leurs pièces aux imprimeurs ou aux graveurs, de stipuler formellement la réserve qu'ils entendront faire de leur droit de faire représenter lesdites pièces.

Art. 5.

• Le traité portant ladite réserve, sera déposé chez un notaire, ou à la municipalité du lieu, et imprimé à la tête de la pièce.

Art. 6.

• En conséquence de cette réserve, aucun spectacle ne pourra jouer lesdites pièces imprimées, ou gravées, qu'en vertu d'un consentement écrit et signé par l'auteur.

Art. 7.

• Les spectacles qui contreviendront au précédent article, encourront la peine de la confiscation du produit total des représentations.

Art. 8.

« La réserve faite en vertu de l'article 4, n'aura d'effet que pour dix ans; au bout de ce temps,

toutes pièces imprimées et gravées seront librement jouées par tous les spectacles.

Art. 9.

« L'Assemblée nationale n'entend rien préjuger sur les décrets ou règlements de police qu'elle pourra donner dans le Code de l'instruction publique, sous le rapport de l'influence des théâtres, sur les mœurs et les beaux-arts.

Art. 10.

• Elle déroge aux décrets antérieurs en tout ce qui n'est pas conforme au présent décret. »

(L'Assemblée adopte ce projet de décret.)

Un membre demande, par article additionnel, que les pièces de théâtre soient sujettes au droit d'enregistrement et que ce droit soit fixé à trente sous par chaque pièce.

Annexes 12 et 13 : Les procès pour non paiement des droits d'auteurs
devant le Tribunal de District de Marseille (minutes)

Procès Grétry 28 février 1792²¹⁷⁰



²¹⁷⁰ ADBR, L 3263.

le jugement de Midas
 les avancements imprévus opera en trois actes
 les deux avares opera en deux actes
 la nouvelle comédie à l'épreuve opera en trois actes
 parmye dans l'île des lanternes opera en trois actes
 pierre le grand opera en trois actes
 et c'est depuis la publication de la loi du 13 janvier
 et 19 juillet 1791 jusques au 23 juillet dernier au
 the pris de la dite loi le montant de, de celles, et
 de représentations des dites pièces jusqu'au dit jour 23 juillet
 d'alerant suivant d'état inséré dans la dite requête
 à la somme de cent vingt deux mille Cinq Cent
 trente Cinq livres Cinq Solivers declarés acquis et
 confisqués au profit du requérant en Conformité de
 Decrets à l'expédition de la quelle somme les
 adversaires, seront en tant que de Besoin solidaires
 l'entre eux avec intérêt tels que de droit et de pen-
 si mieux ils n'aient donné eux même, le compte
 du produit de, de celles et de représentations des dites
 pièces d'après le Registre ou d'ouverts d'ins Regle-
 qui ils doivent avoir tenu à ce sujet et qui ils se présenteront
 sur le Champ en cas d'acceptation de d'option sans
 le Debats ou vers le dit compte, ce qui ils seront tenu
 de Declares par tout le jour de la signification de la
 Sentence qui interviendra autrement de celui de
 l'option et la dite Sentence exécutée suivant sa forme
 et tenor.

Et en outre qui doit ad jugé au requérant.

une provision de la somme de Six mille livres —
 en direction de toutant de adjudications qui il —
 rapportera au paiement de laquelle ils seront —
 solidairement Contraints par toute voie et que —
 vis a present des mises soient faites aux adversaires —
 de jurer ni faire de presenter sur leur theatre aucune —
 des pieces dont le requérant et d'autour sans avoir —
 rapporte son Comptement formel et par écrit et —
 la ou au prejudice des dits des mises ils seroient presents —
 les dites pieces qui il soit permis au requérant de faire —
 proceder a la saisie des Recettes des Representations de —
 dite pieces avec deputation de quelque un d'en —
 demander en suite la confirmation et que la sentence —
 a intervenir quant au Chef de la provision et des mises —
 sera en Cas d'appel executée non obstant et sans prejudice —
 d'icelle d'une part.

Contre

Les Directeurs, actionnaires et entrepreneurs du —
 grand theatre de cette ville de defendeurs d'icelle.

assisté de M. de la Roche Lamoignon. *Jus*
Requereur

après avoir exposé que Les entrepreneurs du grand —
 theatre ont fait jouer diverses pieces du Citoyen gratis —
 sans aucun paiement sur leur theatre depuis la —
 publication de la loy du 13. janvier 1791 jusques au —
 vingt trois juillet dernier. Ledit Citoyen gratis a —
 presenté de quete Contre les dits entrepreneurs par la —
 quelle il a pris les fins et d'effus Containes les quelles —
 ont été à l'insu de tout sur la somme de six mille livres provision —
 la somme de l'ordonnance du vingt trois fevrier dernier —
 le Citoyen gratis deffendeur du Citoyen gratis le a

Acquis l'interimement par l'arrêt de fondation par
 l'Article 3. de la loi du 13. janvier 1791. Et sur
 l'Article 1er de celle du 19. juillet de la même
 année qui défend aux Intermédiaires de Theatres
 de faire jouer aucune pièce sans le consentement
 formel Et par écrit des auteurs sous peine de
 confiscation du produit total des Représentations au
 profit de l'auteur.

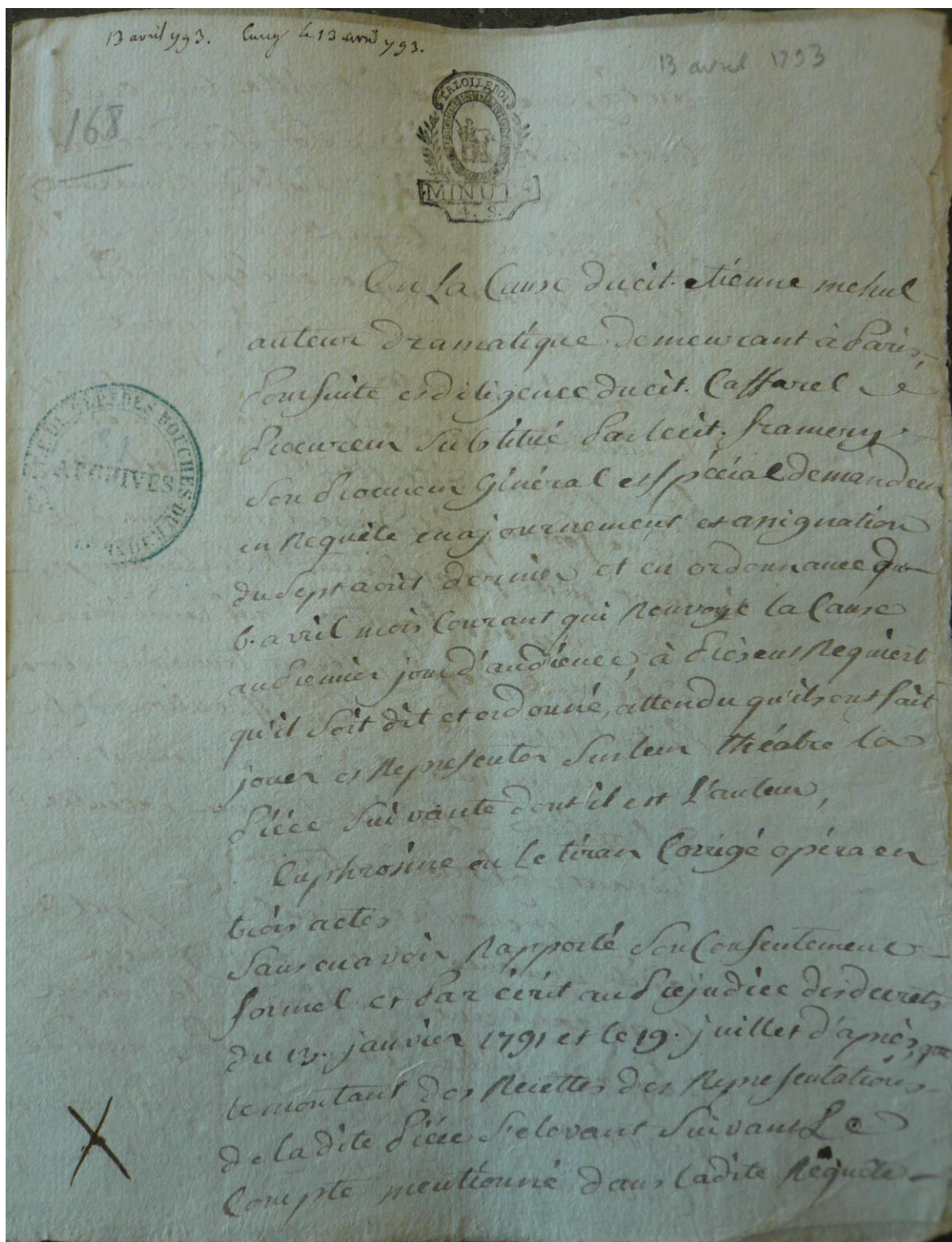
Sur quoi Considérant que L'arrêt L'opposé
 Les Intermédiaires du grand theatre ont fait jouer les
 pièces des Citoyen graty sans son consentement; que
 ce fait n'a point été contredit par les d. Intermédiaires
 ni par les Citoyen lorsqu'ils ont avoué qu'ils ne
 dépendent à l'audience Et que les fins du Citoyen graty
 sont fondées sur la loi. ou la Cour Supérieure Nationale
 lequel a déclaré qu'il n'empêcherait l'interimement des
 fins visées ci-dessus.

Nous Jean-Louis Ricard, Henri Ferrant, Antoine
 Perrin Et Etienne Dourgnard, Président Et juges en
 Tribunal du District de Marseille, jugant par l'arrêt
 avons déclaré acquis Et Confisqué au profit du Citoyen
 André graty le montant des Recettes Et des Représentations
 de pièces de Theatres mentionnées ci-dessus Et devant
 l'Etat produit à la somme de cent vingt deux mille
 cinq cent quatre vingt six livres cinq sols à l'exception de
 la quelle somme nous avons condamné tant que de
 besoin les directeurs, actionnaires Et Intermédiaires du grand
 theatre solidairement avec intérêts tels que de droit Et
 de payer si un jour ils n'auraient donné eux mêmes le
 compte du produit des Recettes Et Représentations de
 pièces, L'arrêt leurs livres, Et écritures ou registres qu'ils
 Représenteront sur le champ en cas d'acquiescement de
 l'Etat sans les débats en cas de contestation de
 l'arrêt tous de payer par tout le jour de la liquidation

du present jugement autrement de celui de L'option.
 Et le dit jugement ayant été suivi de la forme & tenue
 avec les autres adjugés audit Citoyen gréty une provision
 de six mille livres. en deduction du montant des
 adjudications ci-dessus au payement de la quelle il
 seroit judiciairement contraints par toutes voies. Leur
 avoué desoprasant fait desfermes de jouer ni faire
 de representes sur leur theatre aucune des pieces dont
 le dit Citoyen gréty est l'auteur sans avoir rapporté
 son consentement formel et par écrit Et les sur ces
 prejudice des d^s desfermes ils seroient representes
 des pieces avec permis audit Citoyen gréty de faire
 proceder à la saisie des Requetes des Representations
 de d'elles pieces avec deputations de requesre sans
 l'attente de la prononciation de la condamnation. Et seroit
 present jugement quant au chef de la provision et
 des desfermes ayant été au cas d'ajet nonobstant et
 sans prejudice d'icelui. fait le jugement à Marseille
 le vingt huit fevrier mil sept cent quatre vingt
 trois l'an second de la Republique française.

Picard



Annexe 13 – Procès Méhul 13 avril 1792²¹⁷¹

²¹⁷¹ ADBR, L 3263.

au payement de huit mille trois cent
 treute huit livres dix sols sera declare
 acquis et confisque au profit du requerant,
 a l'expedition de laquelle somme, produit
 de dites recettes, jusques au sept aout dernier,
 les adversaires seront solidairement
 condamnés avec interet, de droit et de peun,
 si meisme ils n'aiment donner eux meisme
 le compte de dites recettes, d'apres les registres
 cuditie somme qu'ils doivent avoir tenu a ce
 sujet qu'ils ne presenteront sur le champ,
 s'ils acceptent l'option sans les debats en
 ledit compte, ce qu'ils seront tenu de declarer
 par tout le jour de la signification de la
 sentence qui interviendra, autrement dechies
 de l'option et la dite sentence excecute
 suivant sa forme et teneur

et en outre qu'en cas d'appel de
 ladite sentence il sera adjuge au
 requerant une provision de la somme
 de quatre mille livres, au payement de
 laquelle les adversaires seront solidairement
 condamnés par toute voye et que de force,

Leur Seront faites de jouer, ni faire représenter
 dorénavant sur leur théâtre aucune des
 Pièces du Requérant, Si ce n'est par rapporté
 son consentement formel et par écrit et l'ad-
 ou au préjudice des dites défenses, il les
 seroient joués et représentés qu'il sera
 permis au Requérant de faire saisir le
 total des représentations de la dites Pièces,
 avec députation de sequestre, sans suite
 d'en demander la confiscation et que la
 Sentence a intervenu quant au chef de la
 Provision et des défenses sera exécutée
 nonobstant et sans préjudice de l'appel
 d'une part Contre

les actionnaires, directeurs, Régisseurs et
 entrepreneurs du grand théâtre de cette ville
 de l'autre.

Le Citoyen Étienne Méhul Requiert en
 outre qu'il lui soit concédé acte de la déclaration
 qu'il fait d'abandonner le quart des Nettes
 des Pièces ci-dessus mentionnées dont il
 rapportera l'adjudication et c'est en faveur
 de la nation pour le Secours de nos Frères d'armes

qui sont sur les frontières pour la défense de la
République ou pour s'employer à tout autre
usage qu'elle jugera convenable.

approuvé par le Roy & le Parlement

Paris
le 15 Mars 1763

Après avoir lu par moi que les entrepreneurs du grand théâtre ont
fait jouer par leur théâtre diverses pièces dont le citoyen
Mehul lui-même a fait son consentement & que le Roy a été
des représentations s'étant jouées aux sept & huit derniers à
huit mille trois cent trente huit livres six sols ledit citoyen
Mehul a présenté requête contre lesdits entrepreneurs par laquelle
il a pris les fins ci-dessus énoncées lesquelles portées à
l'audience tant sur les fonds que sur la provision en vertu de
l'ordonnance du sieur de Courant le citoyen Sathon d'apremeur du
citoyen Mehul lui a acquis l'interdiction par l'arrêt de
fond sur l'article trois de la loi du treize janvier mil sept
cent quatre vingt onze & sur l'article premier de celle du dix neuf
juillet de la même année qui défendent aux entrepreneurs des
théâtres de faire jouer aucune pièce sans le consentement
formel & par écrit des auteurs sans peine de confiscation du
produit total des représentations au profit de l'auteur. il a
fondé sa demande sur la provision sur lequel dans la première
les entrepreneurs du grand théâtre avaient fait une offre & que
cette offre avait été payée conformément à un tarif qui fut
fait sous le tiers & il a réduit cette provision à la somme
de mille livres au lieu de celle de quatre mille livres
demandée.

Sur lequel Arrêt avant que d'après l'approbation des entrepreneurs
du grand théâtre ont fait jouer les pièces du citoyen Mehul
sans son consentement; que ce fait n'a point été contesté
par les entrepreneurs ni par le citoyen Emerigon leur avoué
qui n'a point opposé à l'audience & que les fins du citoyen
Mehul sont fondées sur la loi; que le Conseil national lequel
a déclaré n'empêcher l'interdiction de se faire par l'arrêt

Monsieur Jean Louis Ricard, Louis Ferrand, Etienne

Bonnard, François Grimaud Et Gabriel Antoine Richard,
 Président Et Juges du Tribunal de District de Marseille
 jugeant par nous avons déclaré acquis Et confisqué au
 profit du Citoyen Mehus le produit des Revenues des
 Représentations des pièces mentionnées dans le legs de l'aveu
 à huit mille trois cent quatre vingt huit livres dix sols à
 l'exception de la somme que nous condamnons les
 actionnaires, directeurs, Régisseurs Et Intéressés du grand
 théâtre de cette ville solidairement avec intérêts tels que
 de droit Et de plus si aucun d'eux n'aime donner aux
 mêmes le compte de ces Revenues d'après les Registres
 en deux formes qui doivent avoir tenu à ce sujet Et qui
 représenteront sur le champ s'ils acceptent l'option, sans
 les débats levers ledit compte lequel seront tenus de
 déclarer dans le jour de la signification du présent
 jugement autrement de celui de l'option Et ledit
 jugement par nous suivant ses formes Et tenues. Et les
 cas de cet jugement avons adjugé au dit
 Citoyen Mehus une provision de la somme de mille
 livres au payement de laquelle les dits actionnaires,
 directeurs, Régisseurs Et Intéressés seront solidairement
 contraints par les voies de droit Et leur avons fait
 défenses de jouer ni faire représenter dorénavant sur
 leur théâtre aucune des pièces du dit Citoyen Mehus sans
 lui avoir rapporté sur consentement formel Et par
 écrit Et la ou au préjudice des dits défenses ils les feraient
 jouer Et représenter nous permet au dit Citoyen
 Mehus de faire saisir le total des Représentations de
 ses pièces avec députation de sequestre Et fera le
 présent jugement quand au chef de la provision Et des
 défenses par nous nonobstant Et sans préjudice de l'ajet.
 fait ledit jugement à Marseille le treize avril mil sept
 cent quatre vingt treize l'an second de la République Française.

Nicard

Annexe 14 - Décret du 19 juillet 1793²¹⁷²

« La Convention nationale, après avoir entendu son comité d'instruction publique, décrète ce qui suit :

Art. 1^{er}.

« Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie.

Art. 2.

« Leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans, après la mort des auteurs.

Art. 3.

« Les officiers de paix seront tenus de faire confisquer à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, peintres ou dessinateurs et autres, leurs héritiers ou cessionnaires, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs.

Art. 4.

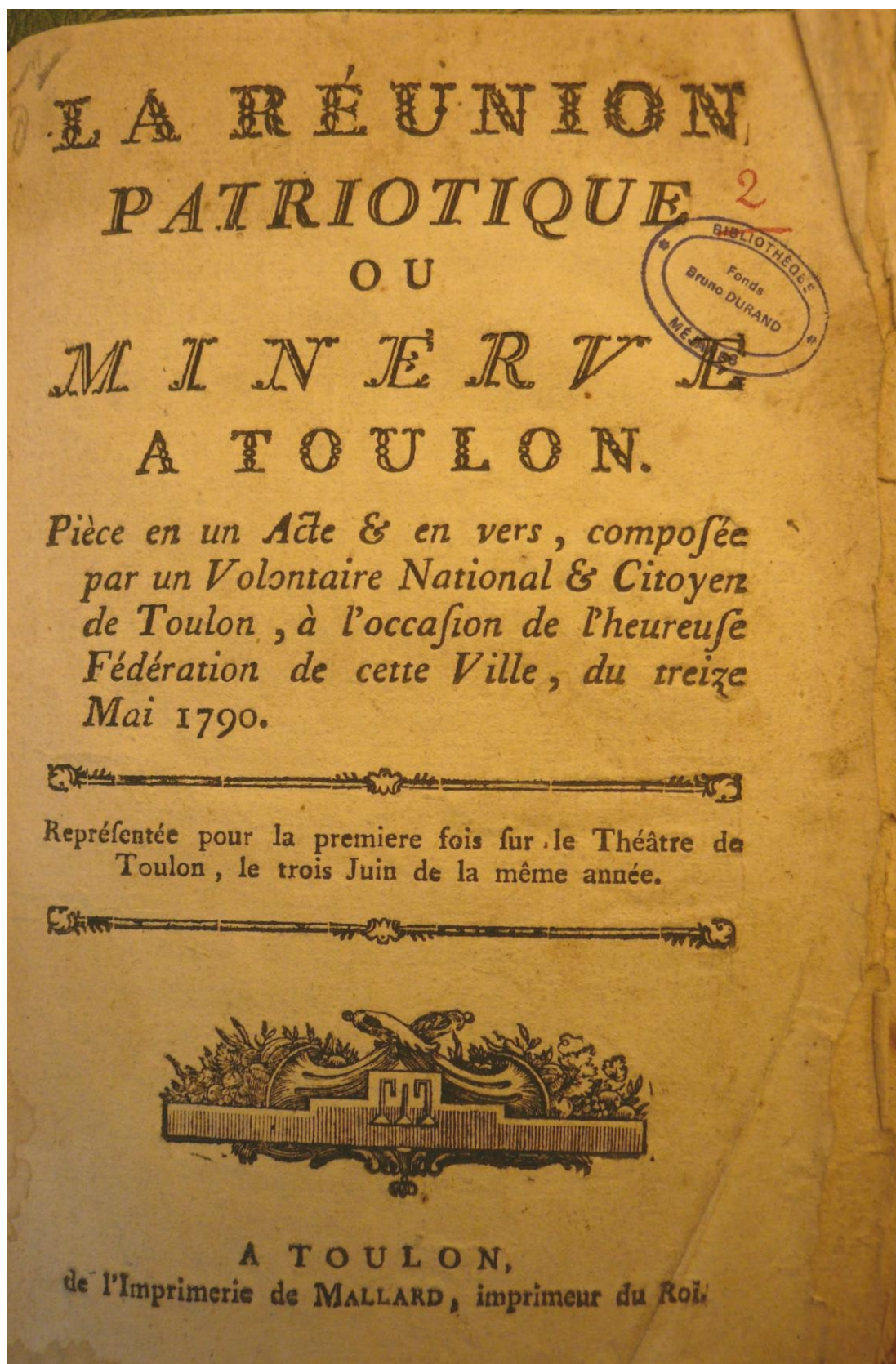
« Tout contrefacteur sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de 3,000 exemplaires de l'édition originale.

Art. 5.

« Tout débitant d'édition contrefaite, s'il n'est pas reconnu contrefacteur, sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de 500 exemplaires de l'édition originale. »

(La Convention adopte ce projet de décret.)

²¹⁷² MAVIDAL et LAURENT, *Archives Parlementaires*, t. LXIX, p. 187.

Annexe 15 - La Réunion patriotique ou Minerve à Toulon, Pelabon²¹⁷³

²¹⁷³ Voir Bibliothèque Méjanes (Aix), [Patrimoine Fonds Bruno Durand 452.02](#)

EXTRAIT du Registre des Délibérations de la commune de Toulon & d'un article du Conseil général tenu le dix-huit Juin 1790.

OUI lecture d'une adresse du Sieur PELABON Auteur d'un Drame intitulé LA RÉUNION PATRIOTIQUE, par laquelle il demande à la Municipalité la permission de faire imprimer & de lui dédier cette Piece, déjà jouée avec son approbation sur le Théâtre de cette Ville.

Le Conseil, toujours porté à encourager les Talens, se rapellant avec plaisir les applaudissements du public à la Représentation de la Piece du S. Pelabon, Voulant donner à cet Auteur une marque particulière de son estime, déclare que la Municipalité se tient honorée de la dédicace qu'il lui offre de cette pièce, & l'accepte avec reconnoissance. Et en conséquence autorise le Sieur Pelabon à la faire imprimer, vendre & débiter si bon lui semble.

Et ont les Délibérans signé à l'original.

Collationné SIMIAN, Secret. Greff.

D É D I C A C E

*A Messieurs les Maire, Officiers
Municipaux, Procureur &
Substitut, & Messieurs les
Notables de la Commune de
Toulon.*

M E S S I E U R S

*A qui pourrois-je dédieo mieux
qu'aux peres de la Cité, l'ouvrage où j'ai
essayé de représenter le spectacle de la
triple alliance qu'ils protègent, & de
ce jour où les Citoyens devenus égaux
par le patriotisme se sont tous réunis?
Ce n'est que dans l'ordre & la paix
que chacun peut trouver sûreté & bon-
heur: il étoit bien permis de s'exalter*

à l'aspect des plus heureux présages ;
 Et de la joie vive Et pure dont
 tout le monde étoit pénétré.

Si mon talent ne répond pas au
 sujet ; si Minerve que j'implorais ne
 m'a point assez prêté son aide , je suis
 sûr de trouver parmi vous la sagesse
 dont elle est l'emblème , Et mon faible
 essai passera à la faveur des noms de
 ceux à qui j'ai pris la liberté de le con-
 sacrer.

Je suis avec le plus profond respect,

Messieurs ,

Votre très-humble Et
 très-obéissant Serviteur

P. L. A. B. O. N.

Annexe 16 : Mancilo vo Lou Groulier Bèl-Esprit comédie en 2 actes et
en vers, mêlé de chants (censuré car en idiome provençal)

Air final : « ça que m'arribo m'a prouva... »²¹⁷⁴

(IV) Couplet finau : Ça que m'arribo m'a prouva...
(ATE SEGOND)

BIBLIOTHÈQUE
Fonds
Bruno DURAND

Ço que m'ar ri bo m'a prou va Qu'en tout tèm,
en tout ià gi, L'o me en res tant dins voun es
lat Cre gre pas lou nau frà gi. Car troup sou
vènt lou troup d'es prit V'es ga ro de la rou
to; E puei a près fès pèr a qui au bouan sèn
ban co rou to; E puei a près fès pèr a
qui au bouan sèn ban co rou to.

²¹⁷⁴ Bibliothèque Méjanès (Aix en Provence)

Annexe 17 - Lettre de Laya reconnaissant de voir sa pièce

L'Ami des Lois jouée à Marseille (11 juin 1793)²¹⁷⁵

Paris ce 11 Juin 1793. l'an 2.^e
de la République Française.

Citoyens

Les directeurs du grand théâtre de Marseille
m'ont fait tenir copie d'une lettre que vous
leur avez écrite sur la représentation de
ma comédie intitulée l'ami des lois.
cette lettre, citoyens, m'a presque payé
des tribulations que m'a valu depuis six
mois mon patriotisme: il était digne de
votre d'accueillir et de protéger un ouvrage
rempli des principes que vous professez.
conservez toujours ce feu pur de l'amour
de la patrie et des lois, braves phocéens.
vous avez purgé les étables d'Augias,

²¹⁷⁵ AMM, I¹ 550.

ne permettre plus au monstre de
revenir s'y rouler. veuillez recevoir,
citoyen, toutes les félicitations et tous
les remerciements de votre concitoyen

Lajard
auteur de l'ami des lois

Annexe 18 - Interdiction de jouer à Marseille la pièce de Beaumarchais

Le Mariage de Figaro (10 décembre 1793)²¹⁷⁶

Penecke F. L. M.

(9 x^{bre} 1793) L'an second de la République française et le Dix-neuvième jour de Frimaire, la Commission municipale déléguée par les Représentans du Peuple près les Départemens méridionaux, s'est assemblée dans une Salle de la maison commune, où elle tient ordinairement ses Séances; auquel Conseil, après une heure d'expectative, ont été présentés: les Citoyens Nouet, président, Clément, Arnoux, Parian, Garet, Frichet, Pourcel, Jb. Garcin, Bourdan, substitut et Lejourdan, Procureur de la Commune.

Le Citoyen Nouet, président, ayant ouvert la Séance;

Une députation du bureau de liquidation et de répartitions des grains est introduite; la Commission sur leur demande et sur l'autorisation des Représentans du peuple a délibéré de nommer le Citoyen Mouron un de ses membres pour présider ce bureau.

Le Conseil sur l'Avertissement que lui a donné le Régisseur du Théâtre Brutus, relativement à la

²¹⁷⁶ AMM, 1 D 11, f° 144-145

Demande qui lui a été faite par plusieurs
 particuliers pour faire jouer la pièce intitulée le
 mariage de Figaro, considérant que les théâtres
 doivent être désormais des écoles des mœurs et du
 Republicanisme; considérant que cette pièce est tout à
 fait immorale, dangereuse pour les mœurs & indigne
 de fixer les regards du Republicain, que le caractère
 des Personages qui y sont représentés ne rappelle que
 des orgueilleux préjugés des maximes du despotisme et
 des distinctions antisociales, que l'Éloge y est prodigué
 aux vices des grands et le ridicule aux Tribunaux de
 justice et aux magistrats; considérant enfin que ce
 Drame ne peut être ~~représenté~~ représenté que sous des
 costumes justement prosaïques et que ces motifs
 suffiront sans doute pour faire sentir le danger de la
 représentation de cette Comédie à ceux qui l'ont demandée
 sans trop considérer l'immoralité de la pièce et
 l'opportunité du tems; a délibéré après avoir ouï le
 Procureur de la commune d'autoriser le régisseur du
 Théâtre National à retirer de son répertoire la
 comédie ayant pour titre le mariage de Figaro et
 suspendre la représentation de cette pièce jusqu'à
 nouvel Ordre, sauf néanmoins l'agrément et
 l'obéissance du Citoyen Commandant de la Place

Suspension de la
 comédie ayant pour
 titre le mariage de
 Figaro.

**Annexe 19 - Œuvres jouées sur les deux scènes marseillaises durant la
Terreur : tableau récapitulatif**

Année	Pièces de Théâtre	Œuvres Lyriques	Autres
1793	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Les Sans-Culottes à Nice</i>, Comédie en 1 acte du citoyen Pelabon de Toulon (janvier 1793) • <i>Mutius ou l'Amour de la Patrie</i> de Giraud (février) • <i>Le Philinte de Molière</i>, Comédie en 5 actes de Fabre d'Eglantine (févier) • <i>Le Jaloux</i>, de Rochon de Chabannes (février) • <i>Amours supposés</i>, Comédie en 3 actes du citoyen Richaud-Martelly • <i>L'Ami des Lois</i> Comédie en 5 actes de Laya (juin/juillet/août) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Circé</i>, grand Opéra en 1 acte du citoyen Rambert de Marseille (janvier) • <i>Prétendus</i>, Opéra en 1 acte de Rochon et Lemoyne (mars) • <i>Les Visitandines</i>, Comédie lyrique de Picard (mars) • En août on a remis sur la scène de l'Opéra-Théâtre de Marseille, plusieurs opéras français tels que <i>Didon Iphigénie Œdipe</i> avec succès. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La Tentation de Saint Antoine</i>, Ballet mis au grand théâtre par le citoyen Laurent (février et mars) • <i>Phrosine et Mélidore</i>, Ballet mis au théâtre par le citoyen Onorati (février)
1794	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Le Prêtre et les Rois</i> (janvier) • <i>Le Véritable Ami des Lois ou le républicain à l'épreuve</i>, Comédie en 4 actes, de Cizos-Duplessis • <i>Le Départ des Volontaires</i>, Comédie en 1 acte de La Vallée • <i>La Famille Républicaine</i> – de ?? • <i>Le Paysan Magistrat</i>, Comédie en 5 actes, de Collot d'Herbois • <i>L'Ami du Peuple au 10 Août</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Le Jugement Dernier des Rois</i>, de Maréchal • <i>Les Rigueurs du Cloître</i>, Opéra Comique de Berton (ou Le Breton) et Fiévée © • <i>Les Visitandines</i>, Opéra Comique de Devienne/Picard • <i>Le Château du Diable</i>, Opéra Comique de Loaisel/Tréogate © • <i>La Liberté des Nègres</i>, Opéra Comique de Gassier (L. de Saint Hugues) © • <i>La Prise de Toulon</i> de Mittié • <i>Le Siège de Toulon</i> de Ricard 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La Tentation de Saint-Antoine</i> (Ballet)

Annexe 20 : La compétence de la Commission d'Instruction publique
en matière de censure :

Arrêté du 18 prairial an II et Circulaire du 5 messidor an II²¹⁷⁷

COMMISSION
D'INSTRUCTION PUBLIQUE.

SPECTACLES.

*Extrait des registres des arrêtés du comité de Salut
Public de la Convention nationale.*

Du dix-huitième jour du mois Prairial, an deux de la
République Française, une et indivisible.

LE comité de Salut public arrête :

ARTICLE PREMIER.

La Commission de l'Instruction publique est
exclusivement chargée, en vertu de la loi du 12
germinal, de tout ce qui concerne la régénéra-
tion de l'art dramatique, et la police morale des
spectacles, qui fait partie de l'éducation publique.

II.

Elle est pareillement chargée de l'examen des
théâtres anciens, des pièces nouvelles de leur
admission. L'administration de police de la muni-
cipalité de Paris, et toutes celles de la République,

▲

²¹⁷⁷ COMMISSION D'INSTRUCTION PUBLIQUE, « Spectacles », extrait des registres et arrêtés du comité de salut public, (S.n), (S.I), 1794, 7 p.

feront parvenir, sans délai, à la Commission, tous les registres, et répertoires relatifs aux pièces de théâtres.

II.

La police intérieure et extérieure des théâtres pour le maintien du bon ordre, est expressément réservée aux municipalités.

IV.

L'organisation matérielle de la direction des théâtres, leur administration intérieure et financière, sont laissées aux soins des artistes, qui néanmoins en soumettront les plans et les résultats à la Commission de l'Instruction publique. Les artistes ne pourront être membres de cette administration.

V.

Il sera nommé pour chacun des théâtres de l'Opéra national, rue de la Loi et de l'Égalité, faubourg Germain, un agent national, qui aura la surveillance générale sur les propriétés nationales confiées aux artistes, sur leur conduite publique, morale et politique, sur l'exactitude des recettes et paiemens aux divers artistes, sur l'ensemble de leurs opérations, et sur-tout ce qui concerne le service public. Ces agens, nommés par la Commission de l'Instruction publique, sauf

l'approbation du Comité de Salut public, rendront régulièrement compte à la Commission.

Signé au registre : B. BARERE, CARNOT, C. A.

PRIEUR, BILLAUD - VARENNE, ROBESPIERRE,

R. LINDET, COLLOT-D'HERBOIS, COUTHON.

Pour extrait. *Signé*, COLLOT-D'HERBOIS,

B. BARERE, BILLAUD-VARENNE.

Du 5 Messidor, an second de la République française, une et indivisible.

LE gouvernement républicain est le centre où toutes les institutions doivent venir se rattacher.

Jusqu'à présent, les théâtres abandonnés aux spéculations des auteurs, dirigées par les petits intérêts des hommes ou des partis, n'ont marché que foiblement vers le but d'utilité politique que leur marque un meilleur ordre de choses.

Quelques-uns, il est vrai, sur-tout ceux que le despotisme avoit condamnés à une nullité réfléchie, à une trivialité repoussante, à une immortalité hideuse, parce qu'ils étoient fréquentés par cette classe de citoyens, que le despotisme appeloit le *Peuple*, et qu'il n'étoit pas utile au despotisme que le *Peuple* soupçonnât sa dignité; quelques-uns, dis-je, ont paru sortir de leur léthargie aux premiers accens de cette Liberté, qui rappeloit sur leur scène le bon sens et la raison.

Si leurs efforts ont été en général plus constans que heureux ; si , malgré quelques étincelles fugitives , quelques phosphores éphémères , la carrière dramatique est restée couverte de ténèbres perfides , nous en connoissons les causes ; des préjugés d'auteurs , caressés d'un certain public , accoutumés à un certain genre de succès ; des sentimens plus bas encore , expliquent assez à l'observateur ce sommeil momentané des Muses.

Bientôt nous irons chercher le mal jusques dans sa racine , nous en poursuivrons le principe , nous en préviendrons les funestes effets ; pour ce moment , il suffit de préparer la régénération morale qui va s'opérer , de seconder les vues provisoires de l'arrêté du Comité de Salut public ; de verser dans les spectacles le premier germe de la vie politique , à laquelle ils ont été appelés par le plan vaste dont la Commission d'Instruction publique concertera l'exécution avec le Comité de Salut public.

Les théâtres sont encore encombrés des débris du dernier régime ; de foibles copies de nos grands maîtres , où l'art et le dégoût n'ont rien à gagner d'intérêts qui ne nous regardent plus , de mœurs qui ne sont pas les nôtres.

Il faut déblayer ce cahos d'objets , ou trop étrangers à la révolution , ou peu dignes de ses sublimes efforts ; il faut dégager la scène , afin que

pirer, les excluent de toute prétention à composer le conseil actif de cette administration.

Les théâtres de l'Opéra national, rue de la Loi, et de l'Égalité, faubourg Germain, sont sous un régime particulier; il faut à leurs agens des instructions particulières.

Les officiers municipaux de toute la République, les administrateurs de la police de Paris, doivent renvoyer sans délai à la Commission, tous les registres et répertoires qui leurs auroient 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.

La police intérieure et extérieure, en ce qui regarde le bon ordre, leur reste; c'est à ces autorités à pourvoir à la sûreté, à la commodité des citoyens; il est de leur devoir de prévenir les accidens physiques; c'est en se renfermant dans leurs attributions respectives, que les fonctionnaires publics exécutent avec précision, courent au même but sans se heurter: c'est faire beaucoup, que de faire chacun ce que l'on doit.

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

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 loix et la patrie.

L'arrêté du Comité de Salut public, du 18 Prairial, charge la Commission d'Instruction publique de ce travail.

De celui-là dépendent les succès de l'art dramatique, il est la base, et comme la première pierre du temple que la République élève aux Muses.

Pour le hâter, il faut le concours et des artistes, qui exécutent, et des autorités qui surveillent. La Commission appelle autour d'elle les hommes et les lumières, le patriotisme et le génie.

C'est aux artistes, directeurs, entrepreneurs de spectacles, dans quelques lieux que ce soit de la République, à faire passer à la Commission l'état de leurs répertoires actuels, les manuscrits nouveaux qu'on leur présente.

Ils doivent soumettre à la révision de la Commission, l'organisation intérieure de leur administration policière et financière; qu'ils observent que les artistes des théâtres y peuvent bien prendre une part consultative et surveillante, puisqu'il s'agit de leurs intérêts; mais que ceux de l'art qu'ils professent, les travaux qu'exigent la perfection à laquelle ils doivent tous avoir l'ambition d'as-

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 talens, s'enrichit de leurs veilles, et désigne à leurs travaux le but politique vers lequel ils doivent marcher.

*Les membres composant la Commission
d'Instruction publique.*

Signé au registre. P A Y A N, Commissaire.

F O U R C A D E, Adjoint.

Annexe 21 - L'ordonnance de 1672 concernant l'Opéra de Paris²¹⁷⁸

11. Decemb.
1672. Ordon-
nance de Po-
lice pour
maintenir la
tranquillité
publique à
l'Opera, pu-
bliée & affi-
chée le 14.
du même
mois.

SUR ce qui Nous a esté représenté par le Procureur du Roy, que Sa Majesté voulant non seu-
lement maintenir en tous les lieux de cette Ville l'ordre & la sûreté qui s'y trouve à present,
mais encore faire ressentir à tous les Habitans de nouveaux effets de la tranquillité dont ils jouis-
sent; il luy a plu d'establir depuis peu à Paris une Academie & des Ecoles de Musique, & de pour-
voir aussi en même-temps par l'expedition de ses ordres exprés à la sûreté particuliere du lieu où
cette Academie est establie. Et dautant qu'il importe que chacun soit informé de la volonté de
Sa Majesté, & qu'elle entend qu'il soit procedé extraordinairement contre ceux qui au dedans ou
au dehors & proche de l'Academie exciteront quelque tumulte, & qui troubleront les spectacles
& divertissemens publics: Requeroit le Procureur du Roy que sur ce il fust pourvû, afin que par
le respect qui est dû aux volontez de Sa Majesté, plus que par la crainte du chastiment; & qu'aussi
par la connoissance de la protection particuliere qu'il luy plaist de donner en faveur des Arts &
du Public à l'Academie de Musique, ceux qui se trouveront à ces representations n'y fassent aucun
desordre, & qu'aucun de ceux à qui l'entrée en est défenduë n'ait la temerité de s'y presenter.
Nous, conformément aux ordres de Sa Majesté, avons fait & faisons tres-expreses défenses à tous
vagabons & gens sans condition, même à tous Soldats, de se trouver aux environs du lieu où
l'Academie de Musique est establie, les jours des representations qui y seront données au Public,
à peine de prison; & à tous Pages & Laquais, d'y faire ny exciter aucun bruit ny desordre, à pei-
ne de punition exemplaire, & de deux cens livres au profit de l'Hospital Général, dont les Maî-
tres demeureront responsables, & civilement tenus des violences & desordres qui auront esté faits
par lesdits Pages & Laquais. Faisons pareillement défenses, & sous les mêmes peines, à toute sorte

²¹⁷⁸ LA MARE, Nicolas (de), *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et outes les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 441

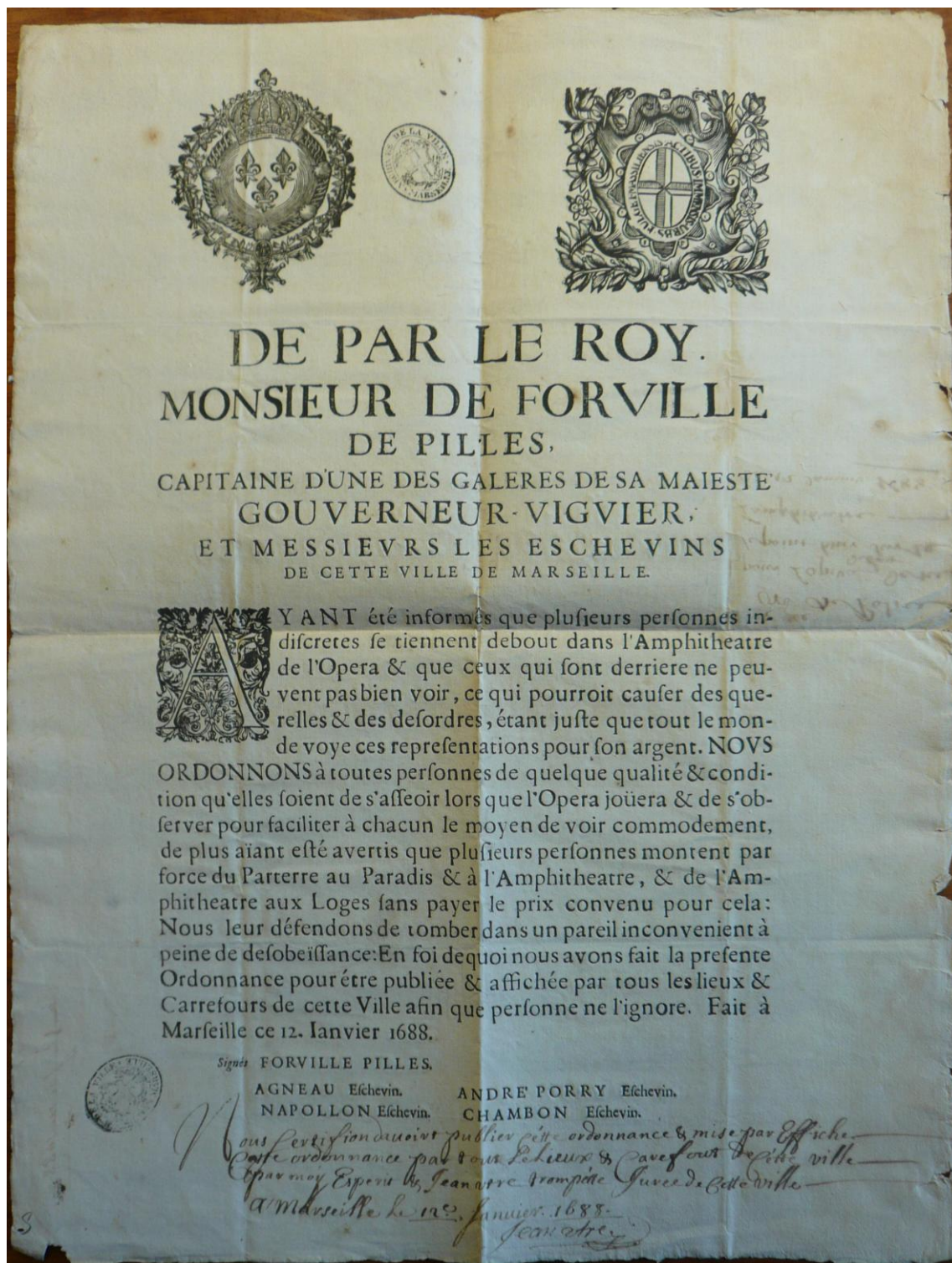
**Annexe 22 - L'ordonnance de 1673 « pour maintenir la tranquillité
publique dans les lieux où se représentent les Comédies »²¹⁷⁹**

9 Janvier
1673. Ordon-
nance de Po-
lice pour
maintenir la
tranquillité
publique
dans les lieux
où se repre-
sentent les Co-
medies, pu-
bliée & affi-
chée le 10. du
même mois.

Sur ce qui Nous a esté representé par le Procureur du Roy, que certains personnages sans employ, portans l'épée, qui ont en diverses occasions excité des desordres considerables en cette Ville ayant depuis peu de jours, avec la dernière temerité & un grand scandale, entrepris de forcer les portes de l'Hostel de Bourgogne, se seroient attroupez pour l'exécution de ce dessein avec plusieurs vagabons; lesquels assemblez en tres-grand nombre, estant armez de mousquetons, pistolets & épées, seroient à force ouverte entrez dans ledit Hostel de Bourgogne pendant la representation de la Comedie qu'ils auroient fait cesser; & ils y auroient commis de telles violences contre toutes sortes de personnes, que chacun auroit cherché par divers moyens de se sauver de ce lieu, où lesdits personnages se dispoient de mettre le feu, & dans lequel, avec une brutalité sans exemple, ils maltraitoient indifferemment toutes sortes de gens. De quoy Sa Majesté ayant esté aussi informée, même de ce que depuis on n'avoit osé ouvrir les portes de l'Hostel de Bourgogne; & ne voulant souffrir qu'un tel excès demeure impuni, il luy auroit plu de Nous envoyer les ordres exprés & particuliers, tant contre ceux qui sont connus pour estre les chefs & les principaux auteurs de cette violence publique, que contre ceux qui se trouveront les avoir assistez. Mais comme Sa Majesté Nous a pareillement ordonné d'empêcher à l'avenir qu'il n'arrive de semblables desordres, & d'establiir dans les lieux destinez aux divertissemens publics, la même sûreté qui se trouve establie par les soins & par la bonté de Sa Majesté dans tous les autres endroits de Paris: Le Procureur du Roy Nous a requis qu'il fust sur ce par Nous pourvû, afin que ceux qui voudront prendre part à cette sorte de divertissement, d'où presentement tout ce qui pourroit bleßer l'honnesteté publique doit estre heureusement retranché, ayent la liberté de s'y trouver sans craindre aucuns des accidens auxquels ils ont esté si souvent exposez. Nous, conformément aux ordres de Sa Majesté, avons fait tres-expresses défenses à toutes sortes de personnes de quelque qualité, condition & profession qu'elles soient, de s'attrouper & de s'assembler au devant & aux environs des lieux où les Comedies sont recitées & representées; d'y porter aucunes armes à feu, de faire effort pour y entrer, d'y tirer l'épée, & de commettre aucune autre violence, ou d'exciter aucun tumulte, soit au dedans ou au dehors, à peine de la vie, & d'estre procedé extraordinairement contr'eux comme perturbateurs de la sûreté & de la tranquillité publique. Comme aussi faisons tres-expresses défenses à tous Pages & Laquais de s'y attrouper, d'y faire aucun bruit ny desordre, à peine de punition exemplaire & de deux cens livres d'amende au profit de l'Hospital General, dont les Maîtres demeureront responsables, & civilement tenus de tous les desordres qui auront esté faits ou causez par lesdits Pages & Laquais. Et en cas de contravention, mandons aux Commillaires du quartier de se transporter sur les lieux, & aux Bourgeois de leur prester main-forte, même de Nous informer sur le champ desdits desordres, afin qu'il y soit aussi dès l'instant pourvû, & que ceux qui s'en trouveront estre les auteurs ou complices, de quelque condition qu'ils soient, puissent estre saisis & arrestez, & leur procés fait & parfait selon la rigueur des Ordonnances. Et sera la presente lûë, publiée à son de trompe & cry public, & affichée en tous les lieux de cette Ville & Fauxbourgs que besoin sera, afin que personne n'en prétende cause d'ignorance, & executée nonobstant oppositions ou appellations quelconques, & sans préjudice d'icelles. Ce fut fait & donné par Messire GABRIEL NICOLAS DE LA REYNIE, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat & Privé, Maître des Requestes Ordinaire de son Hostel, & Lieutenant de Police de la Ville, Prevosté & Vicomté de Paris, le neuvième jour de Janvier mil six cens soixante-treize. Signé, DE LA REYNIE. DE RIANTZ. SAGOT, Greffier.

²¹⁷⁹ LA MARE, Nicolas (de), *Traité de la police où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats, toutes les loix et outs les reglemens qui la concernent*, Chez Jean & Pier Cot, Paris, Tome 1^{er}, 1705, p. 441.


Annexes 23 et 24 : Les ordonnances de 1688 et 1689
concernant l'Opéra de Marseille²¹⁸⁰



²¹⁸⁰ AMM, FF 211



DE PAR LE ROY,
MONSIEUR DE FORVILLE
DE PILLES,
CAPITAINE DUNE DES GALERES DE SA MAJESTÉ.
GOUVERNEUR-VIGUIER;
ET MESSIEURS LES ESCHEVINS
DE CETTE VILLE DE MARSEILLE.

 FIN d'empêcher les desordres qui arrivent à la porte de l'Academie Royale de Musique, autrement l'Opera, où plusieurs font violence pour entrer sans payer ce qui est réglé pour la retribution des Acteurs, & d'autres pour se placer du Parterre à l'Amphiteatre ou aux Loges sans vouloir payer ce qui est deub pour chacune place, dont le prix est different. **NOUS FAISONS DEFFENSES** à toutes personnes d'entrer dans ladite Academie & lieu de l'Opera sans payer au prealable ce qu'on a accoûtumé de payer, & de se loger ailleurs qu'à la place dont ils auront convenu avant que d'entrer suivant le billet qui leur sera donné pour laquelle ils auront payé ce qui est réglé, moins d'y faire aucun desordre ny violence, à peine de desobeïssance: Et afin que personne n'en ignore nostre presente Ordonnance sera leuë, publiée & affichée par tout où besoin sera. A Marseille le vingt-cinquième Janvier mil six cens quatre-vingts-neuf.

Signé FORVILLE DE PILLES Gouverneur-Viguié.

NAPOLLON Eschevin.

CHAMBON Eschevin.

SAVIGNON Eschevin.

REMUZAT Eschevin.



*Nous certifions d'avoir publié cette ordonnance
& mis par affiche par tout les lieux & carefact
de cette ville par moi Jean Pierre Compagnon
de cette ville d'une des ses Compagnons armés
Le 29 Janvier 1689 Jean Pierre*

Annexe 25 - L'ordonnance de 1752 (Spectacles de Marseille)²¹⁸¹

DE PAR LE ROY.

MONSIEUR LE MARQUIS DE PILLES VIGUIER,

ET

MESSIEURS ANTOINE MARTIN, JEAN-BAPTISTE MARTIN, JEAN-BAPTISTE LATIL & ISNARD CARRAIRE, Echevins, Conseillers du Roi Lieutenans - Généraux de Police.



UR ce qui nous a été représenté par le Procureur du Roi, que les désordres qui arrivent fréquemment aux Spectacles, ne proviennent d'ordinaire que de l'inobservation des Ordonnances qui ont été rendus en differens tems sur cette partie essentielle de la Police, & dont la plus part sont aussi peu connus que suivies; néanmoins qu'étant nécessaire de rétablir la tranquillité & la décence qui sont l'ame des Spectacles, il seroit expedient de renouveler les anciennes Ordonnances, même de les rediger en un seul corps, pour en former un nouveau Reglement, en y ajoutant les dispositions les plus convenables, afin de reprimer les abus qui se sont récemment introduits & prévenir ceux qui pourroient naître à l'avenir, pour être ensuite ledit Reglement executé selon sa forme & teneur. REQUERANT à ce qu'il y soit pourvû.

NOUS Echevins Conseillers du Roi, Lieutenans Généraux de Police de cette Ville de Marseille, adherant au requisitoire du Procureur du Roi, avons réglé, statué & ordonné, reglons, statuons & ordonnons ce qui suit,

A

²¹⁸¹ AMM, FF 212.

ARTICLE PREMIER.

Aucune personne, de quelque état & condition qu'elle soit, ne pourra entrer aux Spectacles sans payer, à peine de dix livres d'amende; à l'effet de quoi on sera tenu de prendre les Billets d'entrée aux Bureaux de distribution, sans que les Portiers puissent faire aucune recette à peine contre eux d'être revoqués & emprisonnés.

II.

Tous ceux qui sortiront du Spectacle pour y rentrer, prendront une contre-marque, à défaut de quoi l'entrée leur sera refusée, & ils seront soumis à payer une seconde fois.

III.

Nul ne pourra monter avant & pendant les représentations, du Parterre à l'Amphithéâtre & secondes Loges, sans payer aux Bureaux de distribution l'excédent de ces places, à peine de dix livres d'amende.

IV.

Ceux qui feront effort pour forcer les portes ou passages & qui s'attrouperont à ce dessein, seront punis de 50. livres d'amende & de trois mois de prison.

V.

Tous Domestiques portant Livrée, ou non, sans exception, ne pourront entrer aux Spectacles, même en payant; ils ne commettront aucuns désordres à la porte & aux environs de la Salle où se font les représentations, à peine d'amende arbitraire & d'être emprisonnés.

VI.

Tous ceux qui se placeront au Parterre ne pourront y faire aucun bruit, parler à haute voix, avoir le Chapeau sur la tête, ni proferer aucunes paroles indecentes à peine de 5. liv. d'amende pour la première fois, & d'interdiction du Spectacle en cas de recidive.

VII.

Les personnes qui prendront place au Théâtre, ne pourront le traverser pendant les représentations, s'y arrêter hors de leurs places, ou dans les Coulisses pour embarrasser, ou déranger les Acteurs, ni faire aucun bruit sous telle peine qu'il appartiendra.

VIII.

Ceux qui se placeront aux autres endroits de la Salle, s'y tiendront avec la tranquillité & la décence que le bon ordre & l'honnêteté publique exigent, à peine d'amende arbitraire.

IX.

Nul ne pourra commettre aucun desordre, soit en entrant, soit en sortant, siffler, faire des huées, & des cris avant & pendant les représentations, & entre Actes, interrompre les Acteurs, ni troubler le Spectacle de quelque manière que ce soit, à peine de 300. livres d'amende, d'interdiction & d'être informé sur les contraventions.

X.

Tous ceux qui seront surpris en contravention à l'Article précédent seront arrêtés & conduits aux Prisons Royaux; à l'effet de quoi il y aura à chaque représentation un Commissaire de Police & une garde composée d'un Brigadier de Guet & de Police, & des gardes de sa Brigade avec leurs armes & commandée par un Officier de Ville.

X I.

Le Commissaire de Police & l'Officier de garde, dresseront leur Procès verbal des contraventions qui auront été commises & y nommeront les contrevenans; & si aucun d'iceux avoit été emprisonné, ils en refereront le lendemain aux Echevins Lieutenans-Généraux de Police, pour sur lesdits verbaux ou rapport être statué selon l'exigence des cas

X II.

Ceux qui empêcheront par force, ou autrement que les contrevenans soient arrêtés & conduits en Prison, ou qui useront de quelque voye de fait contre la Garde, seront condamnés à 300. liv. d'amende, sauf d'être poursuivis extraordinairement s'il y écheoit.

X III.

Aucunes personnes ne pourront porter dans la Salle des Spectacles des armes prohibées, y tirer l'Épée, prendre querelle & faire aucune insulte sous les peines respectivement portées par les Ordonnances du Roi & les Réglemens de Police.

X IV.

Nul ne pourra demander à haute voix, avec des huées, sifflemens, en quel tems, de quelle maniere & sous quel prétexte que ce soit, des Pièces & divertissemens qui n'auront pas été affichés, à peine de 100. livres d'amende.

X V.

Tous ceux qui comploteront dans la Salle ou ailleurs pour exciter du bruit aux Spectacles, distribueront à cet effet des Billets ou afficheront des Placards seditieux, s'attrouperont aux environs de la Salle pour détourner les autres d'y entrer, ou commettront quelque desordre, soit en formant une Cabale, soit en causant du tumulte, seront condamnés à 300. livres d'amende, sauf d'être informé contre eux.

X VI.

Tous Entrepreneurs, Directeurs & Directrices des Spectacles, feront éclairer suffisamment la Salle, les Allées, Montées & Galeries une heure avant la représentation, à peine de 10. livres d'amende.

X VII.

Aucun Directeur, Maître de Ballets, ou autres ne pourront donner des Pièces & divertissemens qui n'auront été ni annoncés, ni affichés, ni des piéces nouvelles non approuvées, à peine d'interdiction de leur Théâtre & de Prison.

X VIII.

Les Acteurs & Actrices seront prêts pour entrer au Théâtre à l'heure marquée par l'Affiche, laquelle ne pourra être avancée ni retardée, à peine de six livres d'amende, & s'il arrive que la représentation manque, ou souffre par leur faute, ils en seront responsables jusqu'à concurrence de la somme de 300. livres pour la Comédie & de 500. livres pour l'Opera.

X IX.

Les uns & les autres ne pourront quitter leurs Loges, ou le Théâtre pendant le tems des représentations pour aller se placer en aucun autre endroit de la Salle, soit en habit de Théâtre, ou en habit ordinaire, à peine de 5. livres d'amende pour la premiere fois & de prison en cas de recidive.



XX.

Le Commissaire de Police & Officier de Ville qui se trouveront aux Spectacles pour y faire observer le présent Reglement , feront saisir & emprisonner les Acteurs & Actrices qui se querelleront , se battront , diront des obscenités & commettront aucuns excès ou indecences , soit dans leurs Loges , ou dans les Coulisses , ainsi que tous autres contrevenans dûëment denoncés , ou surpris en contravention.

XXI.

Lesdits Acteurs & Actrices rempliront sans négligence les Roles dont ils auront été chargés , & se trouveront exactement aux repetitions à l'heure indiquée par une Affiche qui sera mise à la Porte du Théâtre , à peine de dix livres d'amende contre ceux dont les appointemens sont au-dessus de mille livres , & de cinq livres contre ceux qui en ont de moindres , & sous plus grande peine suivant les circonstances.

XXII.

Aucune personne ne pourra assister aux repetitions que par une permission expresse & par écrit des Officiers de Police , à peine de 100. livres d'amende ; à l'effet de quoi les Gardes qui se trouveront aux Portes de la Salle, la tiendront fermée & ne l'ouvriront qu'aux Acteurs & Actrices , à peine de revocation.

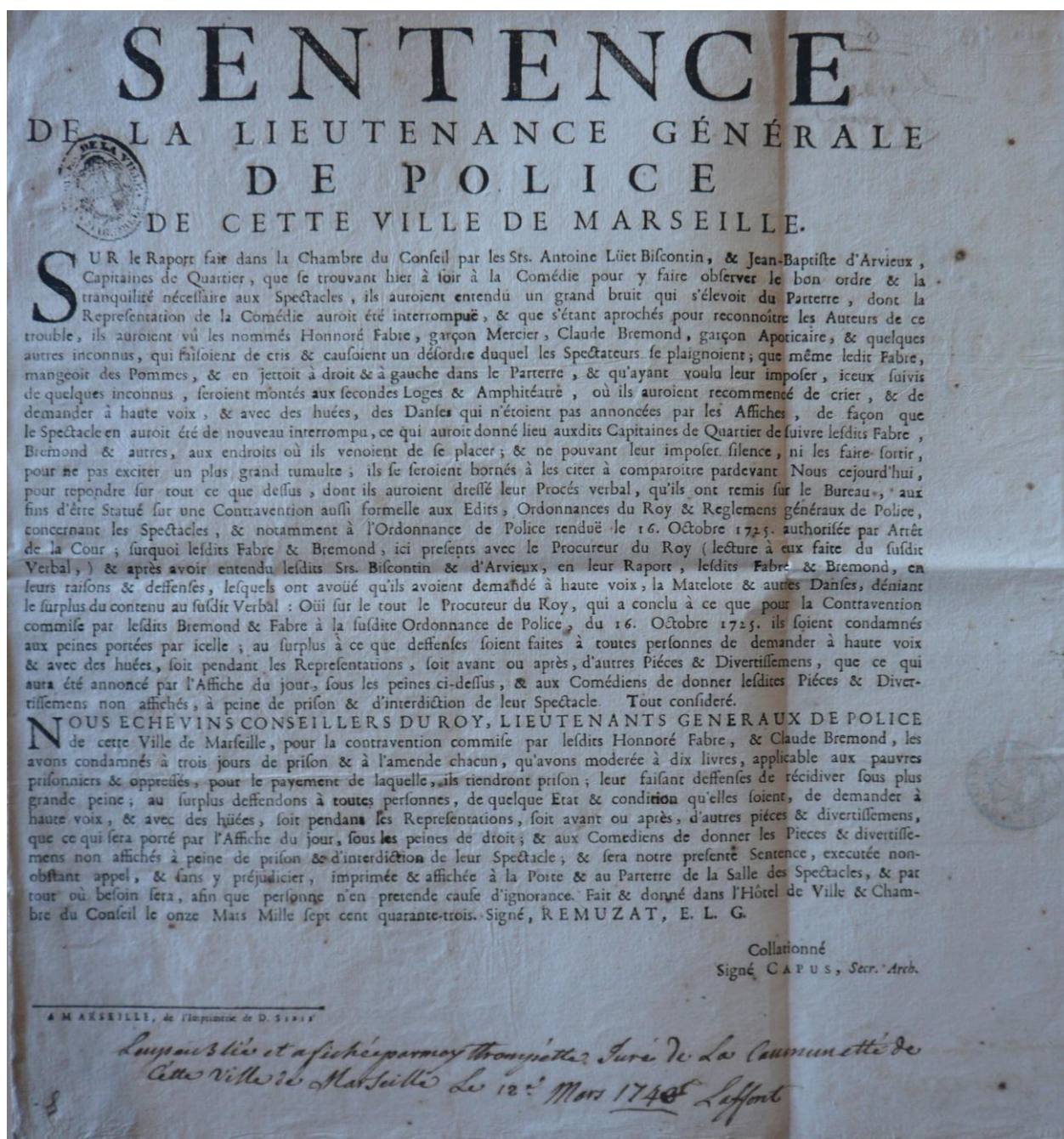
XXIII.

Toutes les susdites peines de prison & d'amende seront censées être encourûës par le seul fait ; les amendes ne pourront être remises , ni moderées & seront payables sans deport , & sur le champ appliquées ; la peine de prison ne pourra être reputée comminatoire ou de simple précaution ; mais elle sera prononcée comme peine definitive.

Les Commissaires de Police & les Officiers de Ville tiendront soigneusement la main, chacun en droit soij, à l'exécution du présent Reglement lequel sera imprimé , lû , publié & affiché par tout où besoin sera, afin que personne n'en ignore. Fait & donné à Marseille dans l'Hôtel de Ville & Chambre du Conseil le dix-sept Mai mil sept cens cinquante-deux, Signés, A. MARTIN , J. B. MARTIN , LATIL , CARRAIRE E. L. G.

Collationné , Signé TROULHIER , Greffier.

**Annexe 26 - Un exemple de sentence pour troubles causés
durant les représentations (11 mars 1743)²¹⁸²**



²¹⁸² AMM, FF 211.

Annexe 27 - Les artistes marseillais prêtent le serment civique

le 9 frimaire an II

Les acteurs sont désormais des « instituteurs publics »²¹⁸³

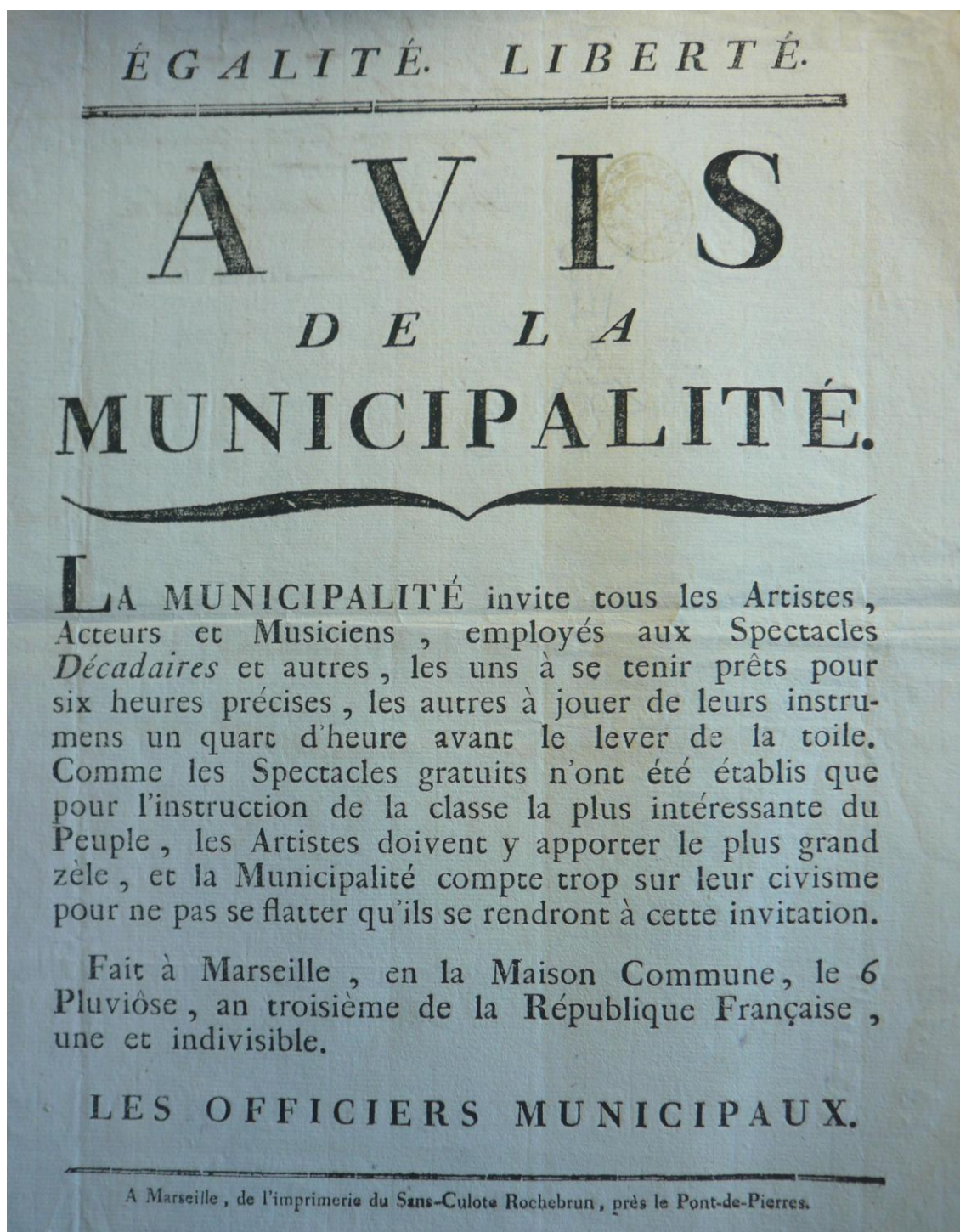
pour cet objet.

Les acteurs du grand théâtre prêtent du grand Théâtre, qui ont juré en présence du leur serment civique. Conseil et en qualité d'Instituteurs publics chargés de la manifestation des principes révolutionnaires de maintenir la Constitution démocratique décrétée par la Convention et acceptée par le Peuple, et de remplir leurs fonctions avec toute l'énergie capable d'enflammer les Républicains.

Sur leur demande il leur a été délivré acte de leur Serment.

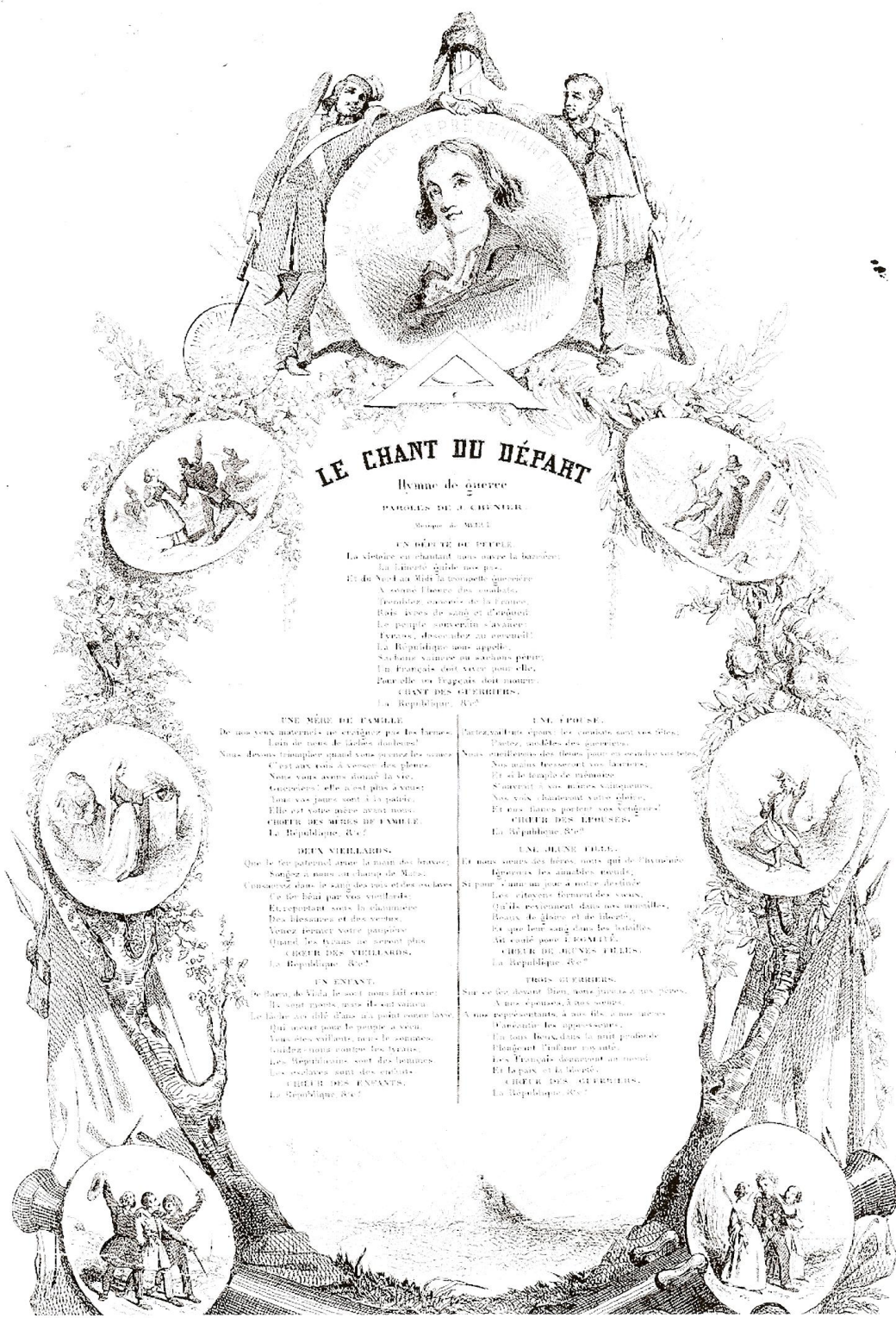
²¹⁸³ AMM, 1 D 11, f° 138 v°

Annexe 28 - Les artistes sont tenus d'employer tout leur zèle pour la réussite des spectacles décadaires (6 pluviôse an III)²¹⁸⁴



²¹⁸⁴ AMM, K 1 art. 1

Annexe 29 : Le Chant du départ



LE CHANT DU DÉPART

Hymne de guerre
PAROLES DE J. CHEVIER

UNE MÈRE DE FAMILLE.
 De nos yeux maternels ne craignez pas les larmes,
 Tous au nom de la patrie, nous sommes.
 Nous devons triompher quand vous ceignez les armes,
 C'est aux vœux à vossein des pleurs,
 Nous vous avons donné la vie,
 Accablons l'Éte à nos plus à venir,
 Tous nos jours sont à sa patrie,
 Elle est votre avenir, votre vie,
CHŒUR DES MÈRES DE FAMILLE.
 La République, vive!

UNE ÉPOUSE.
 Entrez dans l'époux, les passions sont vos vœux,
 Tendez vos bras, et de nos jours,
 Nous souffrons des fièvres, nous en souffrons vos vœux,
 Nous nous dressons vos larmes,
 Et si le sang de nos jours,
 S'écoule à nos jours, nous sommes,
 Nos vœux, nous nous sommes,
 Et nos larmes sont vos vœux,
CHŒUR DES ÉPOUSES.
 La République, vive!

DEUX VIEILLARDS.
 Quel le feu paternel, arme le main des braves,
 Songez à nous, au chœur de Mère,
 Conservez dans le sang des vœux et des vœux,
 Et le feu par nos vœux,
 Excitant nous le chœur de Mère,
 Des larmes et des vœux,
 Venez nous, nous sommes,
 Quand les vœux, nous sommes plus,
CHŒUR DES VIEILLARDS.
 La République, vive!

UNE JEUNE FILLE.
 Et nous, nous des héros, nous qui de l'époux,
 Ignorons les amables vœux,
 Si pour nous, nous sommes,
 Les vœux, nous sommes,
 Qu'ils reviennent dans nos vœux,
 Beaux, de l'époux et de l'époux,
 Et que leur sang dans les vœux,
 Et que leur sang dans les vœux,
CHŒUR DES JEUNES FILLES.
 La République, vive!

DES ENFANTS.
 Soldats de Dieu, le sang de nos jours,
 Et nous, nous sommes,
 Les larmes, nous sommes,
 Qui nous, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
CHŒUR DES ENFANTS.
 La République, vive!

DES CHARRIERS.
 Sur ce grand char, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
 Nous, nous sommes,
CHŒUR DES CHARRIERS.
 La République, vive!

Annexe 30 - Ode à l'Être suprême (musique Dalayrac) 1794²¹⁸⁵

39 241

ODE A L'ÊTRE SUPRÊME

(1794)

Paroles de Musique de
AUGUSTE BOSSION **DALAYRAC**

Lent, avec expression.

PIANO

Suprême au - teur de la na - tu - re, Pour t'aimer tu fis les mor - tels. En
 vain l'erreur et l'impos - tu - re veulent dé - trui - re tes au - tels. Dans le cœur de l'Être qui pen - se Le
 sen - timent de ta pu - san - ce nait et s'ac - croît par les bien - faits. L'athée en vain cherche à l'É - tre et se suffo - que
 - par sa pu - lè - tre. Il vit pour ne mourir ja - mais, Il vit pour ne mourir ja - mais, Il vit pour ne mourir ja - mais.

<p>Et toi de qui l'âme égarée Dans le hasard seul met sa foi, Vois des cieux la voûte azurée Se déployer autour de toi: Vois dans leur course régulière Ces globes, sources de lumière, Toujours roulans, toujours en feu! Vois les saisons, vois la nature, Et, si ton cœur n'est pas parjure, Disas-tu qu'il n'est pas un Dieu?</p>	<p>Dieu protecteur de ma patrie, Tu fis les peuples, non les rois. C'est en vain que leur haine impie Veut nous dicter d'arbitraires lois. Nous ne voulons que toi pour maître; L'homme juste sera ton prêtre, Dans nos cœurs seront tes autels Dégagés de l'idolâtrie, Nous prouverons à qui trouble Qu'il est un Dieu pour les mortels.</p>
--	--

31

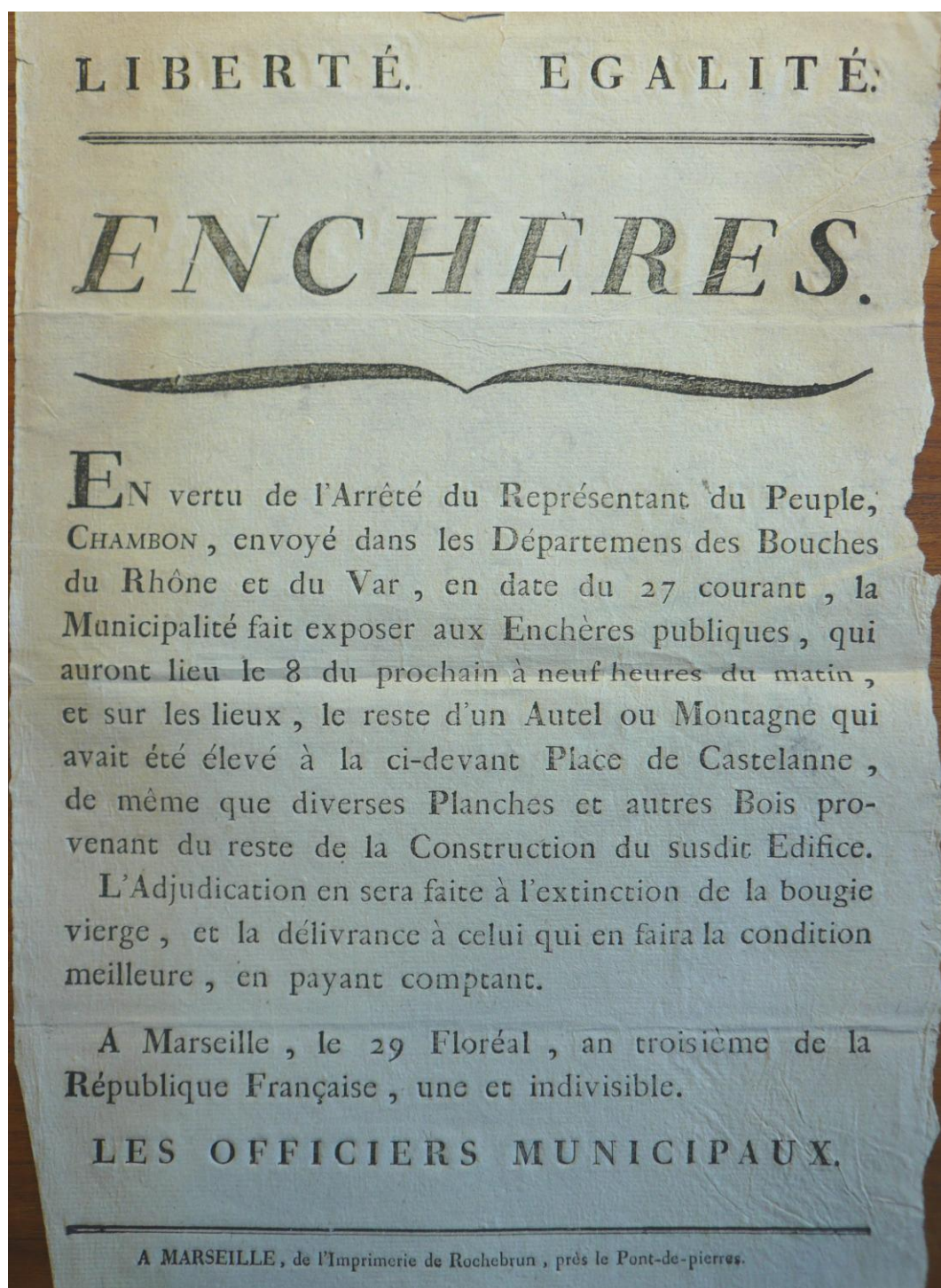
²¹⁸⁵ CONSTANT, Pierre, Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française, Les Archives de la Révolution française, reproduction de l'édition de Paris, Imprimerie Nationale, 1899, p. 241

Annexe 31 - Un exemple des dépenses occasionnées par les fêtes²¹⁸⁶.

*Etat des dépenses de la fête patriotique
ou Repas civique qui a eu lieu le 1^{er} Germinal L'an second de la
République française une Et indivisible*

		<i>L. s. d.</i>
<i>Terminé</i>	26. Paié à Pierre Noux officier Civil pour 64. agueaux	1198.
	27. Paié au même pour 74. agueaux	1546.
	id. Paié au même pour 22. agueaux	440.
	28. Paié au même pour 30. agueaux	511.
<i>Germinal</i>	29. Paié à Devaux Droguiste pour 24. boches à frot pour éclairer le Cortège	36. 10.
	3. Paié à L. Noux officier Civil pour 39. agueaux Et autres	1239. 14.
	11. Paié au C ^{te} Collin Médecin du Sénat Republicain pour altes qui lui a été faite	300.
	5. Paié à Joseph Roman pour 81. agueaux	1665.
	5. Paié à Bernard Directeur du Sénat Republicain pour 2. Représentation Sénat	2400.
	id. Paié à Julien pour le Lambourin pour 3. Jours	949.
	id. Paié à Antoine Deneux pour 300. Et de la fête pour l'illumination	210.
	id. Paié à Jnard Et Blanc pour le 1 ^{er} Boite de la fête	85.
	id. Paié à Dumard du Sénat Republicain pour 2. Représentation Sénat	1600.
	id. Paié à Etienne Officier Civil	60.
	7. Paié à Capot fils de Joseph pour le ouvrage de Bernard Et son ouvrage	319. 10.
	id. Paié à Brun pour le ouvrage de l'autel de la Patrie	45.
	id. Paié à la Droguerie pour avoir le M ^{de} fleur à l'autel de la Patrie	65.
	id. Paié au Dumard pour avoir l'ouvrage Et autre le fleur	1073. 13.
	8. Paié à Girard Et C ^{ie} pour fourniture de papier blanc pour l'autel de la Patrie	111.
	id. Paié à Fabre pour les frais de table de la fête au Salle de Millier	48.
	9. Paié à Maurice pour le ouvrage qu'il a fait à l'autel de la Patrie	57. 10.
	8. Paié à fils pour avoir fourni le C ^{te} Collin au C ^{te} Garreau p ^r le temple de la Nation	9.
	13. Paié à Son pour les fournitures de 1100. godets pour l'illumination	220.
	id. Paié à Jernin Dubille pour les fournitures de 9. pour l'ouvrage Et J. Garreau de soie	22. 10.
16. Paié à Brausier Agente pour le Sénat Republicain	800.	
id. Paié à Selin Supérieur de la Manufacture D'armes pour Diverses fournitures	11737. 19.	
17. Paié à Dandrey Cadet Tapissier pour Diverses fournitures	441. 7.	
18. Paié à Jnard pour le Boite qui lui a été pour la fête	28. 10.	
21. Paié à Lancel Aubergier pour le C ^{te} Convention de la agriculture	398.	
22. Paié à Braustav du Sénat Republicain pour l'ouvrage de Représentation	100.	
	<u>27967. 3</u>	

Annexe 32 - Vente aux enchères des restes « d'un Autel ou Montagne »,
29 floréal an III (18 mai 1795)²¹⁸⁷



²¹⁸⁷ AMM, K 7 art. 1

TABLES DES MATIÈRES

Sommaire.....	p. 6
Introduction.....	p. 7
1^{ère} PARTIE : LE RÉGIME JURIDIQUE DE L'INSTITUTION THÉÂTRALE ET LYRIQUE, SON EXPLOITATION ET SON FINANCEMENT.....	p. 53
Chapitre 1 : L'Opéra et le Théâtre : du régime du privilège à celui de la liberté.....	p. 55
Section I. La naissance de l'institution lyrique à Paris et en Provence.....	p. 56
A. Perrin et Cambert, les premiers créateurs de l'Opéra en France : les lettres patentes de 1669.....	p. 56
B. Lully et le monopole de l'Opéra en France : l'édit de mars 1672.....	p. 66
C. Gautier et la création du premier Opéra décentralisé de province à Marseille : le traité du 8 juillet 1684.....	p. 72
Section II. 1672 – 1790 : le régime juridique du privilège et sa nécessaire obtention sous l'Ancien Régime.....	p. 82
A. 1672 – 1715 : l'institution théâtrale et lyrique héritée de Louis XIV : le monopole.....	p. 82
B. 1715 – 1789 : l'attitude du pouvoir royal encourage la concurrence des spectacles et le développement de l'entreprise privée.....	p. 95
Section III. 1790 – 1799 : l'expérimentation d'un nouveau régime juridique la liberté des Théâtres.....	p. 109
A. 1790 : la phase transitoire, vers un nouveau régime juridique pour les spectacles.....	p. 109
a. La lutte pour l'abolition des privilèges concédés aux grands Théâtres : les idées en faveur de la liberté.....	p. 110
b. Des situations de fait attestent de la nécessité de changer le système des privilèges pour les spectacles.....	p. 113
B. Le régime de la liberté d'entreprise théâtrale : des grandes idées au décret de 1791 et à son application.....	p. 118
C. 1793 – 1799 : le retour à une certaine régulation des salles de spectacles ?	p. 124
Chapitre 2 : L'entreprise lyrique et l'entreprise théâtrale : statut juridique, financement et gestion.....	p. 129
Section I. Un financement qui conditionne le statut juridique de l'institution théâtrale et lyrique : de l'exploitation libérale aux subventions étatiques.....	p. 130

A. Les fonds privés et les spectacles « commerciaux ».....	p. 130
a. La question du mécénat.....	p. 131
b. Les contrats d'association.....	p. 135
c. Deux projets de sociétés par actions (sociétés de capitaux).....	p. 139
B. Les aides financières de l'État et les Théâtres « subventionnés ».....	p. 149
a. Le cas de l'Opéra de Paris.....	p. 150
b. Le cas de la Comédie-Française.....	p. 155
C. Fusion... et parfois scission.....	p. 157
a. Fusions dues à une initiative privée : les « Trusts » théâtraux.....	p. 158
b. Fusions dues à l'initiative de l'État.....	p. 160
Section II. Le difficile maintien d'un équilibre financier : les autres sources de revenus.....	p. 171
A. Le prix des places.....	p. 172
B. Les commerces annexes.....	p. 182
C. Les bals masqués et autres.....	p. 185
Section III. Les spectacles, une entreprise en déficit constant : charges financières, faillites et liquidations.....	p. 189
A. Les charges financières.....	p. 190
a. Les frais relatifs au fonctionnement de l'entreprise de spectacles.....	p. 190
b. Le droit des pauvres.....	p. 203
B. Faillites et liquidations.....	p. 210
Chapitre 3 : Le lieu du spectacle et son public	p. 224
Section I. L'évolution des lieux du spectacle : témoin de l'implantation et de l'institutionnalisation de l'art lyrique et théâtral en France.....	p. 225
A. Des parvis aux tréteaux, des tréteaux aux jeux de paumes : l'apparition des normes de sécurité et d'hygiène pour les salles de spectacles.....	p. 226
B. La rénovation, la re-destination ou la construction de salles de spectacles en Provence au XVIIIe siècle : le Théâtre au centre du projet d'urbanisme de la ville.....	p. 235
C. La construction d'édifices entièrement dédiés aux spectacles : la construction du Grand Théâtre de Marseille, un exemple de « Marché Public ».....	p. 243
Section II. Le lieu de la représentation et son public : de la politisation du Théâtre à la théâtralisation de la vie politique.....	p. 267
A. La salle de spectacle et son public, reflet de l'organisation politique d'une société.....	p. 268

B.	Un lieu dédié aux « affaires » et aux réunions politiques.....	p. 283
a.	Un lieu de « rencontres ».....	p. 283
b.	Un lieu utilisé à des fins politiques : des gouvernants en représentation au Théâtre aux assemblées politiques dans les salles de spectacles.....	p. 291
C.	Le déplacement du lieu du spectacle dans la rue : la théâtralisation du politique pendant la période révolutionnaire ou quand la Terreur se déroule dans les décors d'opéra du XVIIIe siècle.....	p. 300
a.	Carteaux et les cérémonies expiatoires.....	p. 301
b.	Les exécutions publiques et la mise en scène de la mort.....	p. 304
c.	Quand le décor d'opéra dans lequel se déroule la Terreur tombe en ruine : Joseph Martin Marchand, témoin de la démolition de l'architecture marseillaise.....	p. 306
2^{ème} PARTIE : LES TROIS ACTEURS PRINCIPAUX DU SPECTACLE : LES COMÉDIENS, LES AUTEURS DRAMATIQUES, ET LE PUBLIC.....		
Chapitre 1 : Les artistes, statut, vie sociale et rôle sous l'Ancien Régime et pendant la Révolution		
Section I. L'évolution du statut de l'artiste : de l'Ancien Régime à la fin de la Révolution.....		
A.	Origine sociale, mœurs et statut sous l'Ancien Régime.....	p. 319
a.	L'origine sociale des artistes et leur formation au XVIIIe siècle.....	p. 319
b.	Le statut des artistes sous l'Ancien Régime : entre excommunication par l'Église et protection par le pouvoir royal.....	p. 329
B.	Le décret du 24 décembre 1789 : la réhabilitation des artistes.....	p. 345
a.	Les pétitions en faveur de la réhabilitation et les débats à l'Assemblée.....	p. 345
b.	L'adoption du décret du 24 décembre 1789 et sa difficile mise en pratique : l'affaire du mariage de Talma.....	p. 350
C.	D'artistes à « instituteurs publics » : quand les comédiens font de la politique.....	p. 354
a.	Artistes patriotes ou artistes révolutionnaires ? Des planches à la scène politique ou militaire.....	p. 355
b.	Les artistes élevés à la dignité d' « instituteurs publics » : le serment civique et la résistance politique des artistes marseillais.....	p. 361
Section II. Les obligations des artistes.....		
A.	Les obligations contenues dans les contrats.....	p. 367
B.	Les règlements intérieurs.....	p. 383

a.	Règlements intérieurs des Théâtres privilégiés de Paris : l'Opéra et la Comédie-Française.....	p. 383
b.	Règlements intérieurs des Théâtres en Provence.....	p. 391
	Chapitre 2 : Les auteurs dramatiques : du privilège de répertoire à son abolition.....	p. 404
	Section I. Vers la reconnaissance du droit d'auteur.....	p. 407
A.	Les auteurs dramatiques et leur statut sous l'Ancien Régime... et les compositeurs de musique ?.....	p. 408
a.	Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française.....	p. 409
b.	Les compositeurs de musique.....	p. 419
B.	La reconnaissance des droits d'auteurs : la loi de 1791.....	p. 431
a.	La revendication du droit d'auteur : les débats autour de la question du privilège de répertoire.....	p. 431
b.	De la résistance de la Comédie-Française à l'adoption de la loi de janvier 1791 : la reconnaissance des droits d'auteur.....	p. 438
c.	Les problèmes posés par la loi de 1791 : « la guerre des pétitions » et la confirmation du décret du 13 janvier 1791 par le décret du 19 juillet 1793.....	p. 448
	Section II. Le droit d'auteur, un droit effectif dans la pratique ?.....	p. 459
A.	Les procès pour non paiement des droits d'auteur et les aménagements apportés à la loi des 13-19 janvier 1791.....	p. 460
B.	Au-delà du rôle d'auteur dramatique : celui de patriote actif.....	p. 485
a.	Des œuvres engagées et des avantages certains : la gloire et les subventions.....	p. 487
b.	L'auteur dramatique, professeur de droit et d'Histoire ?.....	p. 495
	Chapitre 3 : Le public au spectacle et les manifestations : histoire de la société française à travers le Théâtre.....	p. 506
	Section I. Les manifestations non-politiques du public.....	p. 507
A.	Des gaietés du parterre aux cabales violentes : claque, sifflet et projectiles.....	p. 508
B.	Le compliment d'ouverture et de clôture : l'engagement de la responsabilité artistique du directeur devant le public.....	p. 523
C.	Les malheurs arrivés dans la salle : des représentations tendues aux « accidents » sur scène, ou quand les militaires font la loi aux spectacles de Marseille.....	p. 529
	Section II. Les manifestations politiques : le Théâtre, tribune politique.....	p. 536
A.	Le Théâtre de Marseille et son public : la cristallisation des rivalités Aix-Marseille et l'affaire Maupéou.....	p. 537
B.	Le public et les incidents politiques au Théâtre pendant la période révolutionnaire.....	p. 554

3^{ème} PARTIE : POLITISATION DES SPECTACLES, THÉÂTRALISATION DE LA VIE

POLITIQUE.....p. 575

Chapitre 1 : Police ou censure ? De la tranquillité nécessaire au bon déroulement des représentations à la surveillance du contenu des œuvres : un exemple concret de politisation des spectacles.....p. 578

Section I. De la tranquillité nécessaire au bon déroulement du spectacle... à la surveillance du contenu : évolution des pouvoirs de la police et transfert des compétences.....p. 579

- A. La police des spectacles sous l’Ancien Régime à Paris et en Provence : les ordonnances de police de 1672 à 1787.....p. 580
 - a. Les premières ordonnances concernant la police des spectacles à Paris et Marseille..... p. 581
 - b. Les personnes chargées d’assurer la police des spectacles sous l’Ancien Régime.....p. 587
 - c. Les conflits de compétence en matière de police des spectacles.....p. 603
 - d. Le but poursuivi par les ordonnances concernant la police des spectacles et l’étendue des responsabilités attachées à cette police spécifique.....p. 608

- B. La police des spectacles pendant la Révolution : les lois de 1790 et 1791 et la tentation de politisation de la police (1793).....p. 614
 - a. Une période de transition jusqu’à l’adoption de la loi des 16-24 août 1790.....p. 615
 - b. 1791 – 1793 : De la liberté du théâtre vers une politisation de la police des spectacles...p. 619
 - c. La police des spectacles après 1793.....p. 638

Section II. Liberté du théâtre, censure et spectacles patriotiques.....p. 644

- A. La censure sous l’Ancien Régime et sa pratique : Paris et Marseille.....p. 645
- B. La censure pendant la Révolution dans la capitale et en Provence : un régime plus sévère ?.....p. 663
 - a. Éloge et critique de la censure.....p. 665
 - b. La pratique de la censure à Paris et en Provence.....p. 674

Chapitre 2 : Les Politiques culturelles concernant les spectacles et leur complément, la fête.....p. 700

Section I. Les politiques culturelles révélatrices de la fonction attribuée aux spectacles par le pouvoir gouvernant.....p. 701

- A. Les politiques d’encouragement des arts sous l’Ancien Régime : une volonté de magnifier le pouvoir royal... et un théâtre qui critique les institutions.....p. 702
 - a. Les fonctions en apparence « moralisante » et « divertissante ».....p. 702
 - b. Les instruments d’application des politiques culturelles d’Ancien Régime.....p. 717

B. Vers une forte politisation des spectacles pendant la Révolution : des philosophes des Lumières aux politiques culturelles de l'an II.....	p. 730
a. Les fonctions attribuées aux spectacles par les révolutionnaires : l'influence de l'Antiquité et des Lumières.....	p. 730
b. Les politiques culturelles (notamment celles de l'An II) et leurs applications.....	p. 760
Section II. Les fêtes comme complément aux politiques concernant les spectacles.....	p. 779
A. Des fêtes qui existaient déjà sous l'Ancien Régime.....	p. 779
B. Les fêtes révolutionnaires, un complément à la mission d'éducation des spectacles.....	p. 793
a. L'inspiration rousseauiste, seule et unique source d'influence ?.....	p. 793
b. Les théories révolutionnaires sur la fête.....	p. 798
c. L'organisation des cérémonies révolutionnaires et leur musique : quand les artistes de Paris et Marseille sont à la fête.....	p. 811
CONCLUSION.....	p. 833
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 843
ANNEXES.....	p. 881
Tables des Matières.....	p. 992

Les spectacles doivent-ils être laissés à la « spéculation d'intérêts privés » ou doivent-ils servir un but d'utilité publique et être soutenus financièrement par l'État ?

Faut-il réguler le nombre des salles de spectacles, ou au contraire, accorder à tout citoyen la liberté d'établir un Théâtre ?

De la réponse à ces interrogations vont dépendre en grande partie les contraintes juridiques et politiques qui vont s'exercer sur les spectacles et les institutions artistiques. L'étude des spectacles en Provence et à Paris depuis la création du premier Opéra décentralisé à Marseille (1685) jusqu'à la fin de la Révolution montre que les questions posées par le Théâtre et l'Opéra aux XVIIe et XVIIIe siècles sont d'une grande actualité : difficultés à équilibrer le budget d'une entreprise de spectacles (faillites et liquidations sont fréquentes), inexécution par les artistes de leurs obligations contractuelles, conflits de compétence en matière de police des spectacles, mise en œuvre de politiques culturelles, etc.

Par ailleurs, le passage de l'Ancien Régime au gouvernement révolutionnaire semble être l'occasion de remettre sur le devant de la scène des thèmes importants : statut des artistes, reconnaissance des droits d'auteur, suppression de la censure...

Il existe une interaction évidente entre le pouvoir politique et le monde artistique, chacun tentant d'instrumentaliser l'autre. Mais qui utilise qui ? Car il ne faut pas négliger un troisième acteur extrêmement important : le public. C'est lui qui, en définitive, fera pencher la balance, car sans lui les spectacles et les politiques culturelles concernant les Théâtres et les institutions artistiques n'ont aucune raison d'être.

MOTS – CLES : THEATRE – OPERA – PARIS – PROVENCE – ANCIEN REGIME – REVOLUTION – PRIVILEGES – ENTREPRISES DE SPECTACLES - POLICE DES SPECTACLES – DROIT D'AUTEUR – ARTISTES - POLITIQUES CULTURELLES – CENSURE – PUBLIC – FÊTES

Must performances be left to the whims of private interests or must they serve a purpose of public interest and be supported financially by the state?

Must the number of performance spaces be regulated, or on the contrary, must every citizen have the right to establish her own theater?

The answer to those questions will to a large extent dictate the juridical and political constraints that will be applied to performances and artistic institutions.

There is a clear interaction between the arena of political powers and the artistic world, each attempting to make use of the other. But who is really using whom? The fact is that another extremely important actor should not be ignored: the audience. It is the audience which will, in the end, tip the balance because without it, performances and cultural policies concerning theaters and artistic institutions have no reason to be.