

A N N A L E S
BRETAGNE
PAYS DE L'OUEST

Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest

Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine

119-2 | 2012

Varia

Théâtre et Pouvoir à Brest au XVIIIe siècle

Power and theatre in Brest in the eighteenth century

Nolwenn Kerdraon-Duconte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/abpo/2401>

DOI : 10.4000/abpo.2401

ISBN : 978-2-7535-2129-2

ISSN : 2108-6443

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2012

Pagination : 143-172

ISBN : 978-2-7535-2127-8

ISSN : 0399-0826

Référence électronique

Nolwenn Kerdraon-Duconte, « Théâtre et Pouvoir à Brest au XVIIIe siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 119-2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/abpo/2401> ; DOI : 10.4000/abpo.2401

Théâtre et pouvoir à Brest au XVIII^e siècle

Le costume et l'uniforme

Nolwenn KERDRAON-DUCONTE

Licences d'histoire et de lettres modernes, Professeur d'histoire géographique,
DEA d'histoire à l'EHESS

C'est à la fin du XVII^e siècle que la réalité urbaine de Brest est reconnue, au même titre que les autres villes de Bretagne. Fondée pour permettre l'accomplissement des projets militaires de l'État, Brest est au sein d'une région originale, une cité exceptionnelle; autrement dit, une ville française à la pointe de la Bretagne. Louis XIV, par l'intermédiaire de Colbert devenu ministre de la marine en 1669, la façonne et la destine à devenir l'une de ses principales forces défensives, le plus grand port de guerre du royaume. Par conséquent, tout ce qui s'établit à Brest, s'organise dans le souci de servir et satisfaire la marine royale, qui demeure la raison d'être de cette ville fortifiée. Dans ses rues, continuellement, plusieurs centaines de marins, brestoises de naissance, originaires des campagnes des alentours ou étrangers, retrouvent la terre ferme le temps d'une escale, et profitent des avantages qu'elle seule leur offre. Abritant en permanence trente mille âmes dans la dernière décennie de l'Ancien Régime, cette ville teintée d'exotisme et en perpétuel mouvement se dévoile bien souvent comme le théâtre d'ardents comportements. La violence, l'ivrognerie, la débauche constituent en effet le quotidien d'une multitude de jeunes gens, et de ce fait, également celui de toute la société qui les entoure, depuis ses bas-fonds jusque ses plus hauts représentants.

Le pouvoir y est exercé par deux grandes autorités : l'intendant de la marine et le commandant de la marine, dont les fonctions se mettent en place au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. L'intendant de la marine reste de loin la personnalité la plus importante de la cité. Véritables hommes de confiance de l'État, ces hauts dirigeants gardent généralement longtemps leurs fonctions. Ce n'est pas le cas des commandants de la marine qui occupent souvent leur poste pour un temps plus court. Parmi eux, Joseph Aymar, comte de Roquefeuil, fait figure d'exception, tout d'abord par la durée de sa charge, puisqu'il conserve ses fonctions pendant plus d'une

dizaine d'années, de 1761 à 1772, et, d'autre part, grâce à sa personnalité, à l'étendue de ses travaux et préoccupations ; parmi celles-ci, le théâtre de la marine dont il peut, d'une certaine façon, apparaître comme le fondateur. Sous leurs ordres, se tient l'ensemble de la garnison : officiers de plume, officiers d'épée, techniciens, matelots, ouvriers de l'arsenal. Très souvent, cependant, entre ces différents statuts, mais également envers les troupes de l'armée de terre, surgissent des occasions de querelles.

Après qu'elle ait occupé plusieurs bâtisses de fortune, tour à tour incendiées, s'achève en 1766, à Brest, la construction de la « Comédie » de la marine. C'est en effet par et pour la « Royale » que naît une telle institution. Cette année-là, le secrétaire d'État à la marine se rend en personne dans le port et s'implique symboliquement dans l'édification du théâtre : « Le ministre de Choiseul posa la première pierre de la salle ¹. » C'est à l'angle de la rue Saint-Yves et de la rue d'Aiguillon qu'est construit ce théâtre aux armées, faisant face au Champ de bataille, place sur laquelle les troupes sont régulièrement passées en revue. Au XVIII^e siècle, chaque grande agglomération érige ainsi son propre théâtre. Si les années 1690-1730 correspondent à une période de fragilité, voire de déclin, pour la vie théâtrale de la province, les cinq dernières décennies de l'Ancien Régime, en revanche, apparaissent telles un véritable réveil de l'art dramatique dans l'ensemble du royaume. En fondant la Comédie Française en 1680, Paris affirme une fois de plus son monopole culturel face à des régions démunies de répertoire et d'acteurs modernes, novateurs, où, quoi qu'il en soit, le théâtre n'est pas encore un art considéré par l'opinion. Villes et villages accueillent des troupes de comédiens ambulants à qui il demeure défendu de traiter de politique. L'édit de 1706 imposant le regard de la censure avant toute représentation n'atténue en rien le ralentissement de cette activité théâtrale. Puis, comme par revirement, au milieu du XVIII^e siècle, l'État prend conscience de l'impact du succès des spectacles au sein des populations et entreprend alors de charger chaque municipalité d'en faciliter la présentation. Si au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, Brest rassemble divers types de représentations, théâtre de rue mais aussi théâtre d'amateurs, c'est donc la forme du spectacle public se déroulant en salle qui prédomine ici, la majeure partie des témoignages retrouvés ayant trait aux événements survenus à l'intérieur et autour de la fameuse « Comédie ». Militaires, comédiens, bourgeois et petit peuple se fréquentent et apprennent à vivre ensemble lors des représentations, qui évoluent tout au long du siècle, s'améliorent, se moralisent, s'accomplissent, pour la plus grande gloire de la ville, mais également pour le déchaînement de ses passions les plus virulentes.

Il convient tout d'abord d'observer dans quel contexte religieux, moral et matériel, la vie théâtrale s'est peu à peu imposée à la cité dans la première moitié de la période, avant de tenter de dresser le tableau d'un théâtre qui, à partir de la fondation du bâtiment de la marine, se veut désormais un lieu

1. KERNÉIS, Auguste-Aimé, « Contribution à l'histoire de la ville et du port de Brest », Brest, *Bulletin de la Société Académique de Brest*, n° 36, 1912, p 126.

de faste, d'éducation et de modernité et qui devient un nouveau symbole des Lumières. Enfin, à l'intérieur comme autour de ce cadre somptueux, n'apparaît-il pas des tensions riches en significations, dépassant de loin le champ strictement artistique de la représentation ?

Le théâtre à Brest : une activité rejetée, tolérée puis imposée

Entre 1680 et 1789, l'existence, voire l'idée même d'une activité dramatique à Brest, n'ont pas toujours suscité des réactions favorables, bien au contraire. Fortement désapprouvée par une puissante partie de la société jusque dans les années 1730, elle ne devient la bienvenue qu'au milieu du siècle, avant d'apparaître, selon les circonstances, absolument « nécessaire » dans les dernières années de l'Ancien Régime.

Des débuts difficiles

Jusqu'en 1766, et plus particulièrement peut-être entre les années 1694 et 1734, le spectacle vivant est méprisé, marginalisé à Brest, voire condamné par certaines autorités morales. Sous Louis XIV, en effet, les troupes ambulantes se raréfient dans l'ensemble du royaume. Jésuites et autorités militaires se montrent liés dans leur crainte de l'arrivée dans le port de Brest de quelques comédiens. C'est l'intendant de la marine qui a autorité sur l'arsenal et le port mais aussi, en partie, sur la ville ; c'est le véritable détenteur du pouvoir à Brest. Il existe alors une rivalité entre pouvoirs de la marine et pouvoirs de la municipalité, cette dernière étant en position de faiblesse. Dans une lettre du 7 décembre 1685 adressée au ministre Seignelay, l'intendant de la marine Hubert de Champy, seigneur Desclouzeaux, commente ainsi les événements survenus à Brest :

« MM. les Jésuites ont commencé à prêcher l'Avent et à établir une petite mission, mais une troupe de comédiens, qui est venue en ce port depuis environ un mois ou cinq semaines, donnent un peu de répugnance à ces Pères, qui voudraient bien qu'ils ne fussent plus ici. Ils ont représenté à MM. les commandants, mais sans aucun fruit. Je prends la liberté de dire à Monseigneur, en cette occasion, que non seulement cela détourne les jeunes officiers et gardes de leurs occupations sérieuses, mais cela consomme le peu d'argent qu'ils ont. Monseigneur ordonnera sur cela ce qu'il lui plaira². »

La « répugnance » dont il est question paraît ne pas être ressentie par les seuls hommes d'Église ; les comédiens demeurent aux yeux de l'intendant forcément propagateurs d'un certain désordre. Enfin s'il paraît laisser toute liberté de décision à son correspondant quant à la suite de cette affaire, Desclouzeaux espère bien recevoir de sa part une ordonnance en défaveur de cette troupe. Dans sa réponse, Seignelay se montre convaincu par ces arguments et indique qu'il songe à informer Louis XIV de cette histoire. Dans un courrier de Desclouzeaux à Seignelay daté du 31 du même mois, il

2. Service Historique de la Défense (désormais SHD) 1 E 447.

est rappelé que le roi a ordonné à ces comédiens de se retirer ; ces derniers apparaissent déçus car une rumeur courait jusqu'à ce jour que les baladins étaient les « bien venus » à Brest.

Cinq ans plus tard, une lettre du ministre à l'intendant témoigne que les mesures sont prises désormais avant même l'arrivée des acteurs. Les deux mêmes arguments qu'auparavant sont utilisés : le divertissement et les dépenses³. Cependant, cette interdiction prive également de spectacles les habitants de Brest puisque les hommes de la Royale n'ont pas l'exclusivité des représentations données en plein centre de la cité, place des Médisants. L'origine de l'appellation de ce lieu où se produisent fréquemment des troupes de passage est peut-être d'ailleurs justement à relier au jeu dramatique. Les conditions de travail des acteurs ne s'améliorent guère au cours de ces années. Dans une lettre du 23 avril 1693 adressée à l'intendant, ayant pour fin de contraindre les « baladins » à se déplacer, le nouveau ministre, Louis Phelypeaux, comte de Pontchartrain, leur reproche d'« attirer[r] les soldats et les matelots et les ouvriers du port, ce qui cause beaucoup de désordre⁴ ». Finalement, la crainte du ministre ne vient pas tant des comédiens que de la concentration d'un grand nombre d'hommes du port livrés à eux-mêmes lors de la représentation théâtrale. Ce sont toutefois les acteurs qui sont mis en cause et qui se voient dans l'obligation de quitter l'endroit. Ils ne sont cependant pas victimes de ce seul type de brimades. Un courrier du 27 du même mois témoigne de mauvais traitements subis par les comédiens de la part des gardes de la marine : « En se rendant au vieux magasin pour leurs exercices, [ils] ne manquaient pas de larder de coups de couteau les toiles des tentes⁵ », résume Kernéis. Louis XIV avait créé en 1670 en effet des « Gardes-Marine » dans les trois ports de Brest, Rochefort et Toulon ; dans un premier temps, ces hommes devaient être issus de la noblesse ; ils étaient formés pour devenir officiers de marine et leur conduite devait être exemplaire. Le gouvernement et les autorités brestoises ne sont donc pas les seuls à se montrer hostiles à une vie théâtrale dans la ville ; les futurs officiers de marine eux-mêmes peuvent être amenés à œuvrer contre ces « vagabonds », venus pourtant jusqu'à eux pour leur plaisir.

Mais en faisant de plus en plus appel à la justice, les comédiens intègrent finalement leur art dans la vie de la cité. La sénéchaussée de Brest intervient notamment, probablement au mois de mai 1700, dans une affaire touchant de près des opérateurs⁶. Des tensions apparaissent au sein de la

3. « S. M. a été informée qu'il doit s'établir une troupe de comédiens à Brest. S. M. désire que vous les empêchiez, parce que cela détourne les Gardes de la marine de leurs exercices et leur donnerait occasion de consommer leur argent ». SHD 1 E 20.

4. KERNÉIS, Auguste-Aimé, « Contribution à l'histoire... », *op. cit.*, p 103.

5. *Ibidem*, p 103.

6. A la fois danseurs et acrobates, leur pratique s'inscrit dans une large perception du théâtre, définie comme un « Art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant ». *Le Petit Robert*, 2000.

profession et la justice se voit alors obligée de décider à qui reviennent les torts, ce qui lui confère un droit de regard, une autorité sur les relations internes à ce milieu. Paul Cassan, maître de danse à Brest, se plaint d'abus commis par Laurent Le Blanc et sa compagne, un couple de saltimbanques avec qui il s'est associé pour réaliser des tours d'adresse en public⁷. Le procès-verbal explique que ceux-ci n'ont guère respecté le contrat ; Paul Cassan constate une baisse évidente de la qualité des représentations de ses compagnons, baisse qui dès lors le préoccupe, les spectateurs se montrant de moins en moins généreux. La justice tient alors à départager ces deux forces et n'hésite pas à défendre le « Suppliant » pris au piège. En ne parvenant pas à régler seul ses conflits, l'artiste brestois Paul Cassan, permet ainsi, à la différence peut-être des comédiens forains, à la police locale de s'impliquer plus facilement dans la vie artistique du port.

À partir des années 1730, si l'activité théâtrale apparaît de mieux en mieux intégrée à la société brestoise, elle est aussi de plus en plus contrôlée. Toute installation, même de très courte durée, d'une troupe ambulante à Brest suppose au préalable une présentation de son directeur aux autorités ; celles-ci décident alors de lui délivrer une autorisation lui permettant de séjourner et jouer dans la ville selon les conditions qu'elles auront fixées. Diverses contraintes encadrent le jeu de comédiens de passage à Brest. Plus les années passent, plus les clauses de ces différents contrats se renforcent. Le permis de séjour accordé à Antonio Fontanella et ses compagnons le 10 septembre 1734, précise bien que les représentations doivent se dérouler en « le lieu le plus convenable qu'il luy a été possible » d'occuper, à savoir la boutique du maître de billard, au cours d'une période encore mal définie, simplement délimitée par l'expression « jusques a nouvel ordre⁸ ». Celui attribué à la troupe de Gaspard Gaspariny, datant quant à lui du 19 février 1746, détermine cette fois une durée de jeu très précise allant du « lundy de la Cazimodo prochain jusqu'au samedy des Ramaux de l'année mil sept cent quarante (et) sept », à la condition toutefois qu'au cours de cette longue période, aucune autre compagnie ne vienne s'installer à Brest, ce qui ne facilite pas la vie des autres comédiens de province. Les autorités brestoises préfèrent que les troupes de théâtre jouent une à une dans la ville. En 1734, Antonio Fontanella et ses camarades reçoivent le droit « de faire imprimer des placards (et) iceux afficher aux carrefours de cette ville, (et) de faire battre la caisse par les rues de cette ville pour avertir le public des jours (et) heures qu'ils voudront faire leur exercice⁹ ». En revanche, la troupe n'a pas la liberté de choisir les tarifs de ses représentations qui demeurent imposés par la police. En 1746, la sénéchaussée de Brest impose à la troupe de Gaspard Gaspariny la condition, pour pouvoir jouer, de faire un don de charité en remettant régulièrement une part de ses bénéfices à l'hôpital de la ville. Cette stratégie vise à intégrer le théâtre à la

7. Arch. dép. du Finistère B 1926.

8. Arch. dép. du Finistère B 2425.

9. Arch. dép. du Finistère B 2425.

société, à tenter, tout en le supervisant, de le rendre utile en le rattachant de force à une cause de bienfaisance. Au cours du XVIII^e siècle, le théâtre est une affaire considérée de plus en plus sérieusement. Tandis que le cas d'Antonio Fontanella est pris en charge par le lieutenant général de police, ce sont, douze ans plus tard, « Messieurs les juges Royaux de Brest » qui traitent le dossier de Gaspard Gaspariny. Ce dernier paraît mériter bien plus d'attention, de défiance, et suscite également des conclusions plus complexes. Serait-ce parce qu'à la différence des funambules et acrobates, cette troupe accorde une place privilégiée et toute spécifique à la parole ? L'usage du texte semble en effet alarmer la justice qui tient à ce que la censure soit respectée à Brest comme ailleurs, en permettant à ces comédiens de jouer seulement « les pièces de comedies et tragedies permises (et) decentes ». Le parcours des acteurs de passage à Brest apparaît donc, sous divers aspects, semé d'entraves. Bien que les débuts soient difficiles, Brest connaît bientôt, tout comme Nantes ou Lorient, un développement précoce et intense de son activité théâtrale.

Si jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, cette activité théâtrale brestoise inquiète les autorités locales, ministérielles et le roi lui-même dans certains cas, au point qu'il peut paraître difficile aux comédiens de mener leur art à bien, il semble cependant que l'on s'efforce peu à peu d'y découvrir, selon l'expression de Michel Foucault, une « utilité étatique¹⁰ » et de lui attribuer alors un pouvoir nouveau. Passerait-on donc au milieu du XVIII^e siècle d'une opposition de principe à une acceptation sous conditions ?

Une tentative de limitation de la débauche

Bien que le théâtre suscite une certaine appréhension, il est bientôt paradoxalement perçu comme une solution à la dépravation. À partir des années 1740, les spectacles peuvent apparaître comme une façon d'« éviter de pires amusement[s]¹¹ », un moyen de limiter la débauche. Dans le port et la ville, le commandant de la marine joue un rôle important et commande surtout aux officiers. Cependant, l'un d'eux, Joseph Aymar, comte de Roquefeuil, commande le port et le château ; il a pour mission la gestion des casernes et le maintien de l'ordre. Les motifs qu'il mentionne, dans sa lettre du 3 décembre 1762, pour convaincre le ministre Choiseul, de la raison d'être d'une petite salle de représentation à Brest, ne sont autres que le délaissement de viles occupations. « J'aurai l'honneur de vous parler aussi d'un petit spectacle qui est ici depuis deux ans, et c'est une comédie qui semble y faire du bien : le spectacle détourne du goût du jeu, de la table, des querelles, ce qui n'a que trop régné ici¹² », écrit-il ; lorsqu'au printemps 1766, Choiseul est remplacé par son cousin, Choiseul-Praslin, il emploie

10. FOUCAULT, Michel, *Sécurité, territoire, population, Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Seuil/Gallimard, 2004, p 330.

11. SHD 1 A 110.

12. SHD 1 A 106.

les mêmes arguments. À noter que dans sa première lettre, il se sert d'une formule au passé qui tendrait à prouver que l'efficacité du théâtre est déjà révélée.

Les autorités cherchent un remède pour réduire la violence au sein des différents corps de la marine, mais également entre ces corps et le reste de la population. Dans une lettre du 11 octobre 1767, le secrétaire d'État recommande à l'intendant de rassembler au théâtre bourgeois comme militaires, afin qu'ils y partagent une certaine reconnaissance, une certaine entente. Le théâtre acquiert dès lors un rôle pacificateur. L'idée paraît même aller de soi, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, qu'un port de garnison doit posséder sa « Comédie ». Dans une lettre du 12 juillet 1771, le nouveau ministre de la marine, Pierre-Étienne Bourgeois de Boynes, établit explicitement le lien : « Je comprends que dans une ville comme Brest, qui rassemble beaucoup d'officiers de la marine et où il y a ordinairement une garnison assez nombreuse, il peut convenir qu'il y ait un spectacle¹³. » L'expression « il peut convenir » prouve bien que la représentation est tolérée plus qu'agréée, en vue de ce seul intérêt. Les autorités militaires et civiles se montrent ainsi solidaires car si le théâtre parvient, selon elles, à « chasser l'ennui¹⁴ », il permet aussi, comme le fait remarquer le commandant de la marine, de faciliter le travail du maintien de l'ordre public. Ces multiples arguments relatifs aux mœurs et comportements reviennent de façon récurrente au sein de la correspondance qui relie les intendants et commandants de Brest aux divers ministres de la marine ; mais c'est encore peu face à l'emploi fort abondant de deux adjectifs qui se suffisent à eux-mêmes : « utile » et « nécessaire ». Ils apparaissent particulièrement à des moments où l'activité théâtrale du port connaît des difficultés, voire certains périls. Mais d'autres formules encore tentent de prouver que l'art a des raisons d'être seulement à partir du moment où il sert à quelque chose.

L'importance de la violence et de la débauche alarme donc les autorités et conditionne profondément l'activité dramatique du port, au point que les premières constructions de fortune se voient bientôt remplacées par l'imposant théâtre de la marine.

Premières constructions et fondation de la « Comédie du Port de Brest »

Il n'apparaît pas toujours aisé pour les troupes de passage de dresser, au cœur de Brest, tréteaux, rideaux et chapiteaux. Au printemps 1734, la simple démolition d'un théâtre entraîne une procédure particulière¹⁵. Philippe Careur, maître menuisier brestois, se voit confronté à Polonny, « chef » des comédiens français, qui achève tout juste son séjour dans le port. La plainte rend compte du contrat passé entre les deux hommes puis

13. SHD 1 E 181.

14. SHD 1 A 109.

15. Arch. dép. du Finistère, B 2419.

énumère le reste du matériel mobilisé : « bancs », « voiles », « cloux ». Mais ce n'est pas le même artisan qui est retenu pour « abattre » le théâtre, et Philippe Careur risque dans cette affaire de ne pas récupérer les matériaux qui lui ont été empruntés ; il remporte le procès face au directeur de la troupe. La mise en œuvre de l'installation et du démontage d'un théâtre représente un événement contraignant, régulièrement à l'origine de démêlés. Une troupe ambulante arrivée à Brest au printemps 1743 désire établir sa salle de spectacle dans un lieu différent de celui réservé aux acteurs depuis quelque temps¹⁶ ; cette demande surprend et inquiète l'intendant qui, ne sachant que décider, fait part de cette affaire à son ministre. Cette lettre révèle combien l'implantation d'un théâtre même provisoire est une question préoccupante, notamment pour la sécurité de la cité. L'intendant, comme le commun de la population sous l'Ancien Régime, apparaît hanté par la crainte de l'incendie. Le secrétaire d'État se montre, quant à lui, peu inquiet en acceptant le projet des comédiens, mais recommande tout de même à son correspondant de renforcer la surveillance du bâtiment. Ayant appris l'implication du ministre dans cette histoire, les baladins ont finalement renoncé à leur initiative et se sont installés « autre part¹⁷ ». Ces échanges expliquent, d'une manière cette fois plus matérielle, ce qui a pu contribuer à l'aménagement progressif d'une salle de spectacle durable. Il convient de se pencher sur l'édification d'un théâtre temporaire entreprise par « les S[ieurs] de La Traverse [et] Couder comédiens du Roy », dont la demande d'autorisation date des 6 et 7 mai 1760. Tout en requérant l'accord des autorités, les artistes sollicitent également une protection de leur part : ils désirent en effet être protégés par la police de la ville ; dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les comédiens ne craignent plus tant le pouvoir local que la population. « Monsieur qu'il vous plaise [...] leur accorder votre autorité pour empêcher qu'on ne leur fasse aucune insulte [et] que qui que ce soit ne puisse s'opposer aux représentations qu'ils feront en leur dit théâtre¹⁸ », indique le second feuillet. La décision finale rappelle cette demande et promet son application en affirmant qu'il doit être fait « défenses a toutes personnes de les troubler ny inquiéter sous les peines ordinaires¹⁹ ». Il se produit là un renversement important : les comédiens ont désormais besoin des services de la police autant que celle-ci a besoin des leurs. Certaines troupes s'entourant peu à peu de mesures de sécurité renforcées, la sédentarisation du théâtre brestois apparaît de plus en plus évidente. Les multiples plaintes et querelles survenant envers des comédiens et bien souvent envers leurs directeurs, ont peut-être également favorisé la prise en charge de l'activité par l'État. En 1744, une procédure oppose les dirigeants d'une troupe de passage, « Jean Baptiste Pougin (et) Barthelemy Desessarts²⁰ » à plusieurs bourgeois de Brest, parmi lesquels

16. SHD 1 E 519.

17. KERNÉIS, Auguste-Aimé, « Contribution à l'histoire... », *op. cit.*, p 107.

18. Arch. dép. du Finistère, B 2425.

19. Arch. dép. du Finistère, B 2425.

20. Arch. dép. du Finistère, B 2367.

figure l'imprimeur Romain Malassis. En 1763, « François Balliguet danseur [et] Jeanne Foucar son épouse²¹ » remportent le procès dressé contre « Desforges pere, La Traverse et Comp(agnie) Directeur de la Comédie a Brest ». À la date du 10 mars 1764, les noms de Desforges et de La Traverse figurent à nouveau dans les dossiers de la sénéchaussée, ce qui accélère peut-être leur départ de la ville, relevé par Max Fuchs²², à peu près à cette période²³. Ces diverses plaintes internes ou simplement liées au monde du spectacle révèlent une organisation fragile au sein de la profession, que l'État souhaite probablement améliorer en songeant à l'encadrer davantage.

À partir de l'année 1760, Brest commence toutefois à avoir un théâtre permanent. Le port apparaît tout à fait dans la tendance de l'époque : Max Fuchs met en lumière l'année 1763 comme le moment d'une plus grande diffusion du théâtre en France au XVIII^e siècle²⁴. En Bretagne, trois villes connaissent une activité théâtrale précoce : Nantes, Brest et Lorient. Nantes voit passer une troupe par an dès les années 1730 et possède déjà une salle en 1740²⁵. À Brest, la « Comédie » construite en 1766 remplace deux édifices antérieurs, incendiés en 1743 et 1765. Dans sa lettre du 13 juin 1764 au ministre, le comte de Roquefeuil se montre bien déterminé, en effet, à le convaincre de remplacer le bâtiment, quelque peu précaire, par un théâtre neuf, solide et officiel. Tout paraît ici pensé de longue date. Le comte commence par rappeler l'urgence de la situation en évoquant l'état délabré de l'actuel théâtre : c'est une salle construite en bois, dépassant sur la rue ; elle se situe derrière l'hôtel des gardes de la marine. Dans une lettre suivante, datée du 24 septembre 1764, le choix d'une décision paraît presser davantage encore, la démolition du bâtiment semblant imminente. Selon le commandant de la marine, les hommes se montreraient très désireux de voir s'élever ce monument, et prêts à contribuer financièrement à l'événement. C'est donc bien la Royale qui a fondé le théâtre érigé à Brest en 1766, ce qui explique, à partir de cette date, la quantité soudaine de sources relatives à l'activité dramatique de la ville. Les travaux commencent en 1766. C'est le ministre de la marine Choiseul, en visite à Brest, qui pose symboliquement la première pierre²⁶ et une fois les travaux achevés, Praslin, son successeur, assiste à la première représentation. Le théâtre est alors en quelque sorte institutionnalisé. Cependant, si la nouvelle salle de spectacle demeure la propriété de la marine, cet accaparement ne se veut pas simplement symbolique, mais la marine entend bien diriger le lieu aussi dans sa pratique. Les autorités souhaitent en effet que ce théâtre acquière un statut qui lui soit propre, différent de celui des salles de spectacle ordinaires du reste du

21. Arch. dép. du Finistère, B 2425.

22. FUCHS, Max, *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle, Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976, p 130.

23. Arch. dép. du Finistère, B 2372.

24. FUCHS, Max, *op. cit.*, p 33.

25. QUÉNIART, Jean, *La Bretagne au XVIII^e siècle (1675-1789)*, Rennes, Ouest-France, 2004, p 628.

26. KERNÉIS, Auguste-Aimé, *op. cit.*, p 126.

royaume. Après le premier privilège concédé le 20 avril 1765 par le duc de Penthièvre, gouverneur de Bretagne, au comédien Charles de La Traverse, probablement différent du précédent, et l'acceptation par le ministre au début de l'été suivant du projet de construction de la salle, un privilège particulier est accordé au même La Traverse.

C'est la marine qui dirige et finance la nouvelle salle, et ce monopole à la fois administratif et économique ne cesse d'être réitéré dans les papiers rédigés par les autorités, ce qui confère à l'ensemble des marins brestois, et plus particulièrement à leurs hauts dirigeants, un pouvoir supplémentaire. D'après Alain Boulaire, la Royale prend plus de 70 % du coût total de la construction à sa charge²⁷. L'aménagement intérieur ne se fait que peu à peu et s'avère bien plus cher que prévu. Le coût de fonctionnement est très important, mais moins élevé qu'à Nantes. Une lettre du duc de Choiseul-Praslin, adressée à l'intendant brestois Clugny le 11 octobre 1767, se sert du prétexte que le théâtre est construit sur un terrain appartenant à la marine pour légitimer la toute-puissance que le corps souhaite exercer sur ce bâtiment, comme si cette conséquence n'avait pas été finement pensée depuis longtemps. Bien que le ministre accepte par la suite la présence d'habitants de Brest à l'intérieur de la salle de représentation, il est clair qu'à ses yeux, ce théâtre a été créé par la marine et avant tout pour la marine. Dans ce courrier, la disparition pour les artistes de toute liberté d'organisation du lieu est significative; seul le jeu leur est réservé, avec toutes les contraintes qu'il suppose. L'activité dramatique brestoïse semble désormais emprisonnée sous le joug d'un système administratif omniprésent et très hiérarchisé. Une lettre du ministre relative à la police du spectacle, datée du même jour, hésitant encore quant à la répartition des pouvoirs entre marine et police au sein de la salle de spectacle, révèle toutefois une certaine ambiguïté, voire une certaine concurrence opposant ces deux corps, en cherchant à « éviter toute contestation²⁸ ». La marine accapare également ce théâtre en imposant d'emblée son pouvoir financier. Dans sa lettre du 24 septembre 1764, le comte de Roquefeuil indique que si Louis XV ne souhaite pas participer aux frais de construction de la salle, le corps de marine brestois s'y montre, quant à lui, bien décidé²⁹. C'est donc la marine qui finance, en partie à l'aide d'une retenue sur les soldes des plus favorisés. Les marins ne sont pas simplement considérés comme les futurs clients du spectacle, mais ils doivent participer financièrement à sa fondation. Les investisseurs sont différents selon les salles bretonnes; il s'agit de la municipalité à Nantes, d'un groupe composé des principaux armateurs et négociants à Lorient et à Brest de la marine, par une retenue obligatoire sur salaire pendant deux ans, depuis une livre par mois pour un garde jusqu'à quatre livres pour un capitaine de vaisseau. Cela n'est

27. BOULAIRE, Alain, *Brest au temps de la Royale*, Brest-Paris, Éditions de la Cité, 1989, p 242.

28. Arch. dép. du Finistère B 2425.

29. SHD 1 A 107.

pas très étonnant pour une ville de garnison. Par exemple, aux théâtres de Strasbourg et de Metz, tous les militaires paient leur place³⁰. Les prix à Brest et à Nantes sont comparables. Le peuple n'a pas les moyens d'aller au théâtre; le public est principalement composé de bourgeois.

Dans la lettre du comte de Roquefeuil au ministre, datée du 2 août 1765, la ville de Metz, qui à cette époque possède un théâtre fort réputé pour son architecture, est citée à six reprises en tant que véritable modèle; c'est donc la renommée qui pousse le comte à s'intéresser de très près à la salle messine, guère sa beauté qu'il n'a pu apprécier puisqu'il ne s'y est jamais rendu. Le théâtre brestois de la marine figure alors parmi les plus majestueux du royaume; certains voyageurs de passage à Brest ayant pu l'admirer ne manquent pas de remarquer sa splendeur, tout en essayant, comme c'est le cas de Louis Desjobert, au cœur de ses « Notes d'un voyage en Bretagne effectué en 1780³¹ », d'en saisir l'organisation. Il révèle que si le théâtre du port jouit d'un statut exceptionnel, son fonctionnement ne diffère pas tant, par son organisation fortement ségrégative et ses avantages tout spécifiquement réservés aux militaires, de celui d'une salle de spectacle de garnison ordinaire. À la page du 11 septembre 1787 de ses *Voyages en France*, le Britannique Arthur Young observe également l'éclat du théâtre brestois³². La construction de ce monument participe à une large politique d'embellissement urbain, qui n'est pas sans conséquence sur les esprits.

Il convient maintenant d'examiner comment ce lieu d'expression luxueux, officialisé et institutionnalisé qu'est le théâtre de la marine, a agi sur les représentations collectives.

La « Comédie du Port de Brest » : lieu de faste, d'éducation, de modernité

Si le théâtre de la marine garde pour objectif de canaliser les passions et de policer les mœurs, il ne peut en revanche empêcher l'affirmation de plus en plus marquée d'un sentiment d'individualisme.

30. CHAGNIOT, Jean, *Paris et l'armée au XVIII^e siècle*, Paris, Economica, 1985, p. 573.

31. A la page du dimanche 23 avril, il écrit : « La salle est magnifique, elle est presque ronde, il y a trois rangs de loges sans piliers, elle contient beaucoup de monde. Les loges sont très profondes, et surtout les premières, qui contiennent 5 à 6 rangs de spectateurs. Le parterre est fort petit, il n'y va guère que des soldats, domestiques, etc., il n'y a point d'amphithéâtre, mais le parquet ou orchestre est fort grand et va à plus de la moitié de la salle. Les officiers ou gardes de la marine occupent les 4 ou 5 bancs du fonds près le parterre et n'y souffrent point d'étrangers, ce qui, même, a quelquefois occasionné des querelles. Toutes les places sont de moitié meilleur marché pour les militaires que les autres, ce que j'avais vu nouvellement à Rennes et est, je crois, d'usage dans toutes les villes où il y a des troupes. » DESJOBERT, Louis, « Notes d'un voyage en Bretagne effectué en 1780 », Vannes, Lafolye Frères, et Paris, Honoré Champion, *La Revue de Bretagne*, 1910, p. 13.

32. Il affirme que « quoiqu'il ne soit pas grand, est joli et même élégant ». YOUNG, Arthur, *Voyages en France, pendant les années 1787-88-89 et 90*, Paris, Buisson, 1793, t. I, p. 251-252.

Éclairer les marins

Tout indique qu'à partir de 1766, pour les hommes de la Royale cantonnés à Brest, se rendre au théâtre est avant tout une obligation. Dans la lettre du 3 décembre 1762 où le comte de Roquefeuil présente, pour la première fois, à son ministre le projet d'établir une salle de spectacle durable, il émet la possibilité que l'abonnement des marins soit une action imposée; dans ses mots, se manifeste une volonté de cultiver les marins au moins autant que les soldats. À Brest, c'est l'infanterie qui a le choix d'assister ou non à des spectacles. Des difficultés financières, survenant dès l'été 1768 dans les caisses du théâtre, obligent le commandant de la marine à réévaluer à la hausse les montants des abonnements³³. Les autorités se montrent décidées à mener au mieux le délicat ouvrage d'instituer au sein de l'ensemble fortement hiérarchisé qu'est l'armée, un système se voulant le plus juste possible afin que tous, parmi les militaires brestoises, puissent accéder au rang de spectateurs de théâtre. Il s'agit donc d'une sorte de démocratisation de la culture, réservée à une part bien définie de la société, celle qui sert la défense du pays. Si le théâtre permet avant tout, aux yeux des pouvoirs locaux, de dissiper l'ennui, il apparaît aussi comme un lieu d'enseignement de la vertu, une école de la nation. Sous la plume du comte de Roquefeuil, la notion d'« éducation » et celle de « province » sont exposées de telle sorte qu'elles apparaissent tout d'abord incapables de s'associer, comme s'il s'agissait d'un oxymore. Dans sa lettre au nouveau ministre, datée du 16 mai 1766, les « officiers » demeurent des gens de bon goût, qui ne peuvent qu'être déçus de se trouver dans un port si éloigné de la culture éclairée, dont la capitale française est la représentante. À ses yeux, le théâtre de la marine permet désormais à Brest de combler cette lacune, sans pour autant l'effacer. Dans un courrier adressé au duc d'Aiguillon le 25 janvier 1768, le comte de Roquefeuil insiste particulièrement sur l'importance de cet art dans l'intégration des plus récemment enrôlés. Il explique : « Les deux derniers grades de la marine semblent les plus chargés à proportion; mais ce sont eux qui profitent le plus aussi du spectacle et qui sont dans le cas d'y contribuer le plus qu'ils peuvent. 48 livres par an qu'une famille paiera d'ailleurs pour l'année de spectacle d'un enfant, garde de la marine, ne sont pas ce qu'elle paierait à un maître de langue française dont cet enfant a souvent besoin, quand on l'envoie au port³⁴. » Plus loin, le comte revalorise l'image que les habitants de la capitale se font du marin, en tentant de briser le stéréotype du loup de mer

33. Il note : « Par exemple, vous trouverez que le colonel par terre paie 18 livres, ainsi que le lieutenant-colonel, et le capitaine de vaisseau sur le nouveau pied ne paiera que 10 livres seulement, mais nos capitaines de vaisseau sont plus âgés et moins amateurs de spectacle que nos colonels. Le major par terre paie 15 livres, et le lieutenant de vaisseau, qui en a le rang, ne paiera que 8 livres, mais il a moins d'appointements. Le capitaine d'infanterie paie 7 livres 10 et le lieutenant d'infanterie paie 4 livres; l'enseigne de vaisseau, pour prendre un milieu entre les deux, paiera 6 livres, et le sous-lieutenant d'infanterie paie 4 livres, le garde de la marine paiera également 4 livres » (SHD, 1 A 108).

34. SHD 1 A 108.

bourru et répugnant. C'est une grande idée des Lumières que développe ici le commandant, en estimant que l'homme peut, grâce à une éducation, se détacher d'une condition préétablie, évoluer, et ainsi s'ouvrir au monde. Il y a donc appropriation du théâtre par la Royale afin de diffuser, dans la zone d'influence que représentent le port de Brest et ses environs, un état d'esprit, une philosophie à la française.

Quelques précieux papiers rédigés de la main de comédiens ou de spectateurs apportent plusieurs renseignements, notamment sur le répertoire des pièces jouées. La scène brestoïse n'apparaît guère en retard face au reste du royaume. Les quelques lettres datées des années 1784 et 1785, venant de la correspondance privée entre Magdeleine Adélaïde Dorbigny, « première actrice du spectacle royal de la marine » et son amant le chevalier de Coatlès, « candide officier de dragons, de vieille noblesse bretonne », résidant le plus souvent dans les environs de Lorient, sont tout à fait passionnantes³⁵. Leur date d'écriture correspond, à quelques mois près, à celle du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, qui ne manque pas d'être mentionné dans quatre d'entre elles. La première, très courte, informe de la participation de Madame Dorbigny à la représentation de cette pièce à Brest, probablement dans le rôle de la comtesse. À l'issue de la première représentation, l'actrice s'est empressée de relater à son compagnon combien le public brestoïse a su se montrer admirateur de la pièce à scandale; évoquée à plusieurs reprises, cette œuvre intrigue visiblement le couple, notamment pour le bouleversement qu'elle produit sur le spectateur. Dans leurs récits de voyage, Louis Desjobert et Arthur Young transmettent quelques indications sur les pièces présentées lors de leurs passages à Brest. Il est ainsi possible d'apprendre que *Le barbier de Séville* est joué le dimanche 23 avril 1780 « à 5h ½ ». Décidément, Beaumarchais n'est guère laissé de côté au théâtre de la marine. À la page du 11 septembre 1787 de ses *Voyages en France*, Arthur Young affirme avoir vu « *Panurge* » au spectacle de Brest. Il s'agit de la comédie-opéra de Morel de Chefdeville, *Panurge dans l'île des Lanternes*.

C'est grâce à l'admirable travail de Chantal et Tanguy Daniel, réalisé en 1991, à partir d'un « inventaire », dressé le 14 avril 1790, et conservé dans la série R des Archives Municipales de Brest, qu'il est désormais aisé de connaître le répertoire du théâtre de la marine. Il faudrait y ajouter les pièces applaudies par Louis Desjobert. Parmi les 62 œuvres énumérées, les archivistes ont comptabilisé une bonne moitié « relev[ant] du genre classique » dont 26 % de tragédies et 21 % de comédies, face à une part très impressionnante, atteignant les 48,4 %, de pièces musicales. Chantal et Tanguy Daniel se sont également intéressés au catalogue de la bibliothèque du théâtre bien que rien ne permette d'affirmer avec certitude que les pièces, dont il renferme les titres, aient été représentées. Ici encore règne une certaine hétérogénéité des genres. Ce qui demeure frappant dans le premier répertoire comme dans le second, c'est la très forte proportion

35. Arch. mun. et com. de Brest II 15.

de pièces françaises contemporaines. Le théâtre brestois apparaît tout à fait à la mode et semble ne rien avoir à envier aux scènes parisiennes.

S'il demeure bien trop périlleux, étant donné le peu d'informations disponibles, d'établir des relations entre les pièces représentées et les réactions du public, il est en revanche possible d'apercevoir chez le spectateur brestois un sentiment général d'autosatisfaction, voire de vanité.

Assurer l'acculturation de l'individu à la mode française

Malgré la construction du théâtre de la marine, une scène ambulante perdue néanmoins au cœur des rues brestoises. Une permission est attribuée au « Sieur Zavier Orsiz se disant operateur privilegié du Roy, et inspecteur general de tous les operateurs du Royaume », le 14 juin 1777, de « lever un theatre sur la place de Medisance de cette ville » et « d'exercer son art comme bon lui semblera³⁶ ». Le 16 décembre 1780, c'est au tour du « S[ieur] Delattre » de se voir accorder le droit de dresser « un manège couvert pour ses exercices³⁷ ». Cependant, le théâtre fondé en 1766 demeure la référence absolue, le lieu où il faut être pour un spectateur, les planches qu'il faut arpenter pour un comédien ; c'est bien sûr au théâtre de la marine que désirent désormais jouer les troupes de passage à Brest. En parvenant à répandre dans le port les goûts de la capitale qu'il garde pour modèle, Roquefeuil devient en mesure de jouer un rôle plus important en société, d'acquérir un pouvoir plus décisif encore en Bretagne. Conscient que le théâtre est, à son époque, un élément de la modernité politique en province, il continue à s'y intéresser et demeure, jusqu'au terme de ses fonctions, au cœur de la correspondance qui s'y rapporte. Parmi les différents acteurs du pouvoir, il reste, de loin, le plus impliqué et, par son abondante correspondance, remplit finalement la fonction réservée à l'intendant. C'est tout d'abord à ce dernier que sont en effet adressées les lettres en provenance du ministère. Cependant, une fois le théâtre de la marine édifié, c'est désormais au nom du commandant que bon nombre d'entre elles sont envoyées. Bien entendu, Roquefeuil est, à la fois, commandant de la marine et commandant militaire de la place de Brest ; mais en ce qu'il en demeure en quelque sorte le fondateur, la construction de ce monument lui attribue un certain prestige.

Au sein de la littérature de voyage relative à Brest, il arrive que des auteurs évoquent le théâtre de façon à transmettre une certaine image d'eux-mêmes, à se mettre en valeur. C'est un sujet qui, au cœur d'une autobiographie, permet de dévoiler la face mondaine du « Je », ses occupations, ses goûts, ses fréquentations. Dans ses *Voyages en France, pendant les années 1787-88-89 et 90*, Arthur Young relate son passage au théâtre de Brest pour finalement ne presque rien dire de plus que le simple fait qu'il y soit allé et que la musique de la comédie-opéra à laquelle il a assisté

36. Arch. dép. du Finistère B 2378.

37. Arch. mun. et com. de Brest 2 Mi dél. 10C, registre n° 24, fonction n° 68.

n'est guère parvenue à le « mettre de bonne humeur³⁸ ». Il tente ainsi de faire preuve d'esprit critique, d'exigence vis-à-vis du spectacle proposé. Louis Desjobert, en 1780, commente ainsi la représentation de la comédie de Beaumarchais : « Le *Barbier de Séville* m'a fait grand plaisir et m'a paru très passablement joué, ainsi que le Tableau parlant qui a suivi. Tuteur qui avait une très bonne voix dans cette dernière pièce. Suivante des plus effrontées³⁹. » Le jeu des acteurs brestois permet de satisfaire le désir de ces spectateurs avides d'exposer leur caractère averti, pointilleux et raffiné. Desjobert retrace ainsi son dimanche. Tout commence par l'introduction du voyageur chez une mondaine qui l'invite aussitôt au théâtre en compagnie de sa fille. Dès leur arrivée, la question du placement et des billets se pose ; Desjobert se vante d'avoir eu l'intelligence de se montrer galant en réglant le tout. Par la suite, il se révèle implacable envers le jeu des comédiens, tentant ainsi de séduire le lecteur en exhibant son expérience et sa sensibilité artistiques ; son regard se tourne enfin à nouveau vers la salle, et plus particulièrement, sur quelques demoiselles, rejoignant ainsi la boucle amorcée au début du texte. Le récit s'achève par une considération sur l'éducation des jeunes filles à Brest et à Paris et donc par une comparaison des différents caractères qui en découlent. Cette brève description montre combien se rendre au théâtre de la marine est devenu une affaire de sociabilité, mais avant tout aussi de séduction, de mise en avant du Moi et de vive attention portée à l'autre. La fréquentation de salles de spectacles est un acte social important. À Paris, les officiers de haut grade ont une place réservée au théâtre⁴⁰.

Le placement du spectateur dans la salle occupe une place importante dans les témoignages. Il existe une hiérarchie des places dans la salle, due notamment à l'accaparement par l'élite des fauteuils les plus convoités⁴¹. Il s'agit en effet d'un théâtre dit à l'italienne, dont la première caractéristique est la répartition ségrégative du public ; cette disposition n'est pas sans conséquence car elle a pour finalité de représenter les hautes sphères du pouvoir. Le roi n'étant évidemment jamais présent au théâtre brestois, une polémique apparaît peu après la fondation du bâtiment pour décider de la loge à attribuer au gouverneur de province. Dans une longue lettre adressée au ministre de la marine le 8 janvier 1768, l'intendant de marine de Clugny évoque diverses solutions au problème. À cette date, étonnamment, le sujet de la place du gouverneur de Bretagne n'a pas encore sérieusement été traité. Aux yeux de l'auteur de cette lettre, le moyen de régler le plus simplement cette affaire serait que le commandant de la province partage la même loge que celui de la ville, ou bien qu'un emplacement provisoire soit bâti chaque fois à la hâte avant l'arrivée du gouverneur, et donc n'existe

38. YOUNG, Arthur, *op. cit.*, t I, p. 251-252.

39. DESJOBERT, Louis, « Notes d'un voyage en Bretagne effectué en 1780 », Vannes, Lafolye Frères, et Paris, Honoré Champion, *La Revue de Bretagne*, 1910, p. 13.

40. CHAGNIOT, Jean, *op. cit.*, p 572.

41. Mais cette hiérarchie existe aussi à l'intérieur même de chaque loge.

pas le reste du temps. L'intendant établit par la suite un lien explicite entre cette loge éventuelle et celle occupée d'ordinaire par un souverain ; il essaie alors de se justifier en dévoilant les atouts que cette situation offrirait au gouverneur de Bretagne, bien que ce ne soit pas celle que lui-même préfère. Dix jours plus tard, dans une lettre du commandant en chef d'un ton fort hautain, le comte de Roquefeuil se voit quelque peu humilié. Ce commandant en chef est le duc d'Aiguillon ; il est, avec le gouverneur de Bretagne, l'un des deux représentants du roi dans la province. À ce sujet, la Bretagne a un statut particulier : le commandant doit être aux ordres du gouverneur lorsque ce dernier est présent ; or le duc d'Aiguillon a tendance à supplanter le gouverneur. Il renverse la situation en soulignant que ce n'est pas à lui d'être l'invité du comte de Roquefeuil à l'intérieur de la loge tant convoitée, mais bien le contraire. La Bretagne n'a, à ses yeux, aucune raison de déroger à la règle respectée par les autres provinces françaises.

Conséquence d'une société qui se regarde, la question du placement au théâtre de la marine n'est pas sans soulever de sérieux points de pouvoirs et de représentations, suscitant des tensions de plus en plus apparentes.

La guerre des places

Nombre de témoignages démontrent une attention extrêmement forte portée à la salle de représentation, parfois jusque dans ses plus infimes détails, au point qu'on peut se demander si ce qui se passe sur scène suscite encore un quelconque intérêt. Deux problèmes principaux apparaissent tout au long de la correspondance échangée entre les autorités municipales, provinciales et ministérielles au sujet du théâtre : le redressement du déficit budgétaire et le choix de la répartition des loges. Il s'agit, pour ce dernier point, d'une véritable obsession. Seuls quelques militaires désireux de voir les corps qu'ils représentent acquérir les places les plus avantageuses sont d'abord concernés par cette lutte ; le choix de l'emplacement des moins gradés ne paraît pas poser de problèmes. Prenant une fois encore exemple sur la salle réputée la plus belle de France, celle de Metz, c'est au parterre que Roquefeuil prévoit de les poster. L'affaire est aussitôt réglée.

La polémique autour de la répartition des loges de l'élite militaire est en revanche beaucoup plus longue. Louis XV confirme d'abord la disposition proposée par l'intendant et le commandant brestois ; c'est à la Royale que revient clairement la direction de ce théâtre. La bataille proprement dite ne dure guère plus de trois mois et demi, du 11 octobre 1767 au 25 janvier 1768. La controverse a pour origine le mécontentement de l'état-major de la ville de Brest face à l'emplacement qui lui a été dévolu à l'intérieur de la salle, sans qu'il soit consulté. Il s'en plaint au duc d'Aiguillon qui, à son tour, s'en remet au ministre ; le commandant en chef réclame alors en son nom la première loge du théâtre, où pourront, précise-t-il, dans un second temps, s'installer l'état-major et les autres dirigeants de la ville. Il rappelle

enfin que si Brest est un port, c'est aussi une cité dont le commandement ne doit pas dépendre du seul corps de la marine, mais également de celui de la place et que c'est donc à ce dernier de faire régner l'ordre à l'intérieur du théâtre qui, n'étant point situé dans l'enceinte du port, appartient par conséquent autant à la ville. L'omniprésence du pouvoir de la marine à Brest est ainsi contestée par les autorités militaires elles-mêmes. La polémique s'enlise ainsi de plus en plus, chaque camp, la ville comme le port, s'efforçant d'imposer son plus fort rayonnement possible à l'intérieur de la salle de spectacle. « Cette maudite Comédie est une source intarissable de tracasseries. Vous savez qu'ici on attaque directement la juridiction de la marine et je prévois qu'après bien des discussions il n'y aura de moyen d'en sortir qu'en supprimant la Comédie, ou bien, si cela n'est possible, en l'entretenant seulement par la marine. Au surplus, il faut chercher tous les moyens possibles⁴². » Cette remarque du ministre témoigne bien de l'exaspération qu'entraîne peu à peu cette affaire. Bien que jugée par ailleurs « nécessaire », l'existence du théâtre apparaît ici finalement très fragile, menacée dès que se révèle un souci d'ordre de ce type, sans lien aucun avec l'activité dramatique elle-même. Malgré de longs et répétitifs démêlés, la discussion s'interrompt et paraît ne pas même aboutir. « Dans le courant de cette année, en effet, indique Kernéis, le duc d'Aiguillon, en lutte avec toutes les autorités de Rennes, dut prendre le parti d'offrir au Roi sa démission de commandant général en Bretagne⁴³. » Mesquineries et fatuités se montrant fort récurrentes sous la plume des hauts représentants de l'armée, le climat général s'en ressent au cœur de la ville, et ne reste pas sans répercussions sur le comportement des spectateurs. Le conflit autour du théâtre n'est-il pas une répercussion ou une forme locale de l'affaire de Bretagne dans laquelle le duc d'Aiguillon est violemment contesté ?

À l'intérieur de la salle, le conflit se poursuit entre militaires. Le meilleur témoignage en mesure d'apporter quelques lumières sur les réactions des hommes à ce sujet est la formidable *Chronique d'un Brestois anonyme contemporain de Louis XVI*, rédigée entre 1776 et 1778. Tout au long de ce récit, au sein duquel le théâtre de la marine apparaît comme un lieu que l'on se doit de fréquenter, la question du placement apparaît très présente ; des tensions chaque fois provoquées par des gens de guerre éclatent régulièrement parmi les gradins du théâtre. Par la suite, l'auteur s'attache tout particulièrement à relater le séjour que le comte d'Artois, frère de Louis XVI, futur Charles X, entreprend à cette époque dans le port. Le jeune prince, réputé pour son tempérament frivole, aime à se rendre au théâtre de la marine chaque soir. Le texte décrit l'effervescence qui y règne tandis que l'assemblée attend l'arrivée du grand personnage. À la page du 20 mai 1777, il est écrit :

42. SHD 1 E 173.

43. KERNÉIS, Auguste-Aimé, *op. cit.*, p. 162.

« Il est venu tous les jours au spectacle. Le premier jour on n'a commencé que quand il est entré dans sa loge. Les autres jours, le spectacle était commencé quand il y venait. C'était toujours dans la loge du Commandant de la marine. On avait étendu sur le devant où on s'appuie, un tapis rouge galonné d'or. Quand il entrait, tout le monde se levait même les femmes. Il faisait 3 révérences et pendant ce temps tout le monde applaudissait. Il y avait un garde de la marine, une pique à la main à la porte de la loge en dedans. Comme il était là en faction il avait le chapeau sur la tête⁴⁴. »

C'est très en retard que le prince arrive systématiquement au théâtre, afin d'être certain de réussir une entrée remarquée; comédiens et musiciens, si c'est le cas, se doivent donc d'interrompre leur jeu; il est applaudi avant et peut-être mieux que les acteurs. En effet, son entrée est une mise en scène chaque jour répétée à l'identique. Est-ce « la Comédie » qui attire chaque soir autant de spectateurs ou bien le fait que depuis quelques jours le comte d'Artois s'y rende régulièrement? Qu'il exagère ou non, l'auteur est bien le témoin d'aberrations, de mesquineries, d'humiliations éclatant au sujet de ces places. Cette fois, il ne s'agit plus de loges mais de bancs car l'affaire concerne désormais le commun de l'armée et de la population. Les différents corps et grades militaires sont nommés avec précision, les camps bien repérés. Le statut est chaque fois souligné : « gardes de la marine », « officier de la marine », « officiers de terre », annonçant les tensions qui les opposent. La plus large part du public admet difficilement qu'un nombre excessif de places soit réservé en vue d'un si petit groupe de personnes et regarde d'un mauvais œil ce privilège, d'autant plus que certains spectateurs se voient forcés de rester à l'extérieur. Trompés par un premier officier de marine, deux officiers de terre sont ridiculisés par un second devant l'ensemble de la salle. Simple erreur ou coup monté? En tous les cas, les réactions vont bon train au point que le jour suivant l'accès au parquet est prohibé à toute une partie du public. Ironie de l'affaire qui paraît vivement agacer le chroniqueur, ce sont les « bourgeois », c'est-à-dire les habitants de Brest, ne semblant jusqu'ici à l'origine d'aucun trouble, qui se voient contraints d'abandonner aux militaires chicaneurs les places les plus proches de la scène. Quelques années plus tard, à la Révolution, la municipalité exige que dorénavant ses élus aient la loge d'honneur, alors que la marine continue d'assurer les frais.

Si elle révèle de lourdes tensions internes au fonctionnement et à la représentation de l'État en province, la guerre des places demeure cependant loin d'apparaître la seule cause d'agitation à l'intérieur et autour de ce microcosme qu'est le théâtre brestois.

Retentissements à l'intérieur et autour du théâtre brestois

Tandis que le projet de discipliner les troupes et d'une façon générale le reste de la ville n'aboutit pas, le théâtre, qui demeure un lieu de repré-

44. Arch. dép. du Finistère 100 J 1666. Archives de Kernuz. Fonds Armand du Chatellier. Chronique d'un Brestois anonyme contemporain de Louis XVI (1776-1778).

sentation du pouvoir, semble devenir aussi celui d'agitations de plus en plus remarquées.

Persistance du désordre

Une fois le théâtre de la marine installé, la ville de Brest paraît toujours, aux yeux des contemporains, aussi misérable, dépravée, peu obéissante à la police. Dans les dernières années de l'Ancien Régime, à l'intérieur d'un « Projet d'établissement pour les récréations des marins (et) des troupes », l'auteur constate, étant donné les nombreuses tentations que renferme la ville, la difficulté d'inculquer parmi les militaires la discipline qu'il juge nécessaire :

« La multitude des auberges, cabarets, cantines, caffés, [et] billards qui existent tant à Brest qu'à Recouvrance y est sans doute regardée de tout le monde comme un des plus grands obstacles au maintien de la police et du bon ordre. En effet ces maisons non seulement placées pour la plupart dans les endroits les plus obscurs, mais tenues par des personnes les plus suspectes ne sont pour ainsi dire qu'autant de retraites aux malfaiteurs dans les unes ils trouvent des amorces qui en les excitants à la débauche [et] à la crapule ne font qu'augmenter leurs passions; dans les autres ils vont chercher des abris trop assurés contre les poursuites qu'ils ont tant de raison de craindre⁴⁵. »

Le perpétuel désordre qui règne dans la cité nourrit, comme ici, les esprits moralisateurs. Aucune amélioration n'est constatée au fil des témoignages de la fin du siècle, mais c'est plutôt le contraire. Au cœur du *Voyage en Bretagne* rédigé en 1793-1794 par Joseph La Vallée, l'attitude du corps de la marine est encore une fois fortement réprouvée⁴⁶. Ce sont, à Brest, les marins qui font la loi, semant autour d'eux un constant sentiment d'insécurité. De même, tout au long de son *Voyage dans le Finistère en 1794*, Jacques Cambry condamne le comportement de bien des représentants du corps de la marine⁴⁷. Dans les *Mémoires d'un sans-culotte bas-breton*, témoignage formidable bien que tardif, puisqu'Émile Souvestre n'a guère connu lui-même la période qu'il relate mais a seulement entendu les récits de son père, ce même théâtre apparaît propice, pour quelques gardes-marine, à ridiculiser l'ensemble de la ville⁴⁸. Si Brest ne parvient pas à instaurer au sein de ses murs un climat paisible et serein, c'est dû avant tout au comportement des hommes de la marine.

Le spectacle de la marine divise la ville plutôt qu'il ne la rassemble. Dans les premiers mois qui suivent la construction du bâtiment, par exemple, port et place s'affrontent au sujet des affiches annonçant les représen-

45. Arch. mun. et com. de Brest C 2 S 8 n° 1.

46. LA VALLÉE, Joseph, *Voyage en Bretagne 1793-1794*, Huelgoat, S.A. Morvan, 1978, p. 52.

47. CAMBRY, Jacques, *Voyage dans le Finistère ou Etat de ce département en 1794 et 1795*, Quimper, Société Archéologique du Finistère, 1999, p. 221 et p. 236.

48. SOUVESTRE, Emile, *Mémoires d'un sans-culotte bas-breton*, La Flèche, Terre de Brume, 2003, p 174-175.

tations. Dans d'autres villes du royaume, à entrer sans payer, chahuter, interrompre les spectacles, monter sur scène et approcher les actrices, des militaires perturbent les représentations⁴⁹. Mais les gens de guerre ne sont pas les seuls à susciter troubles et conflits à l'intérieur et autour du théâtre. Bon nombre de comédiens se voient également mêlés dans leur vie de tous les jours à diverses disputes et échauffourées, dont certaines, plus graves que d'autres, font l'objet de procédures. C'est le cas, notamment, de l'affaire qui oppose, à la fin du mois d'octobre 1785, « le sieur Claude Raffé Degremond commedien du spectacle de la marine a Brest » à la demoiselle Farcy, dite Flamand, aubergiste⁵⁰. Celle-ci est accusée d'avoir « le vingt et un de ce mois environ les huit heures du soir injurié ledit Degremond et même de luy avoir porté un coup de chandelier à l'œil ». Les mœurs de la maison ne correspondent guère à l'esprit du comédien qui n'hésite pas à le montrer ; à cette insolence, c'est par la violence que répond l'aubergiste. De fortes tensions peuvent donc apparaître dans les relations des acteurs avec la société brestoïse. Une part de théâtralité caractérise le comportement quotidien des comédiennes du théâtre de la marine. D'après « un vieux Brestoïse » anonyme, l'une des actrices invite des marins à se battre face à elle⁵¹. Ce n'est guère le caractère vertueux du théâtre français qui se répand ici au cœur des rues brestoïses, mais bien plutôt un esprit carnavalesque n'hésitant pas à parodier celui même des troupes. En 1775, une autre comédienne soulève un scandale en refusant de jouer son rôle, la représentation devenant impossible. Le procès-verbal rapporte qu'elle résiste ensuite avec aplomb aux ordres et menaces de la police, avant de se voir finalement obligée de se rendre. Au final, les spectateurs ont été forcés de patienter « pendant une heure sans qu'on levât la toile malgré les réclamations du parterre⁵² ». Comme les marins, les comédiens et peut-être particulièrement les comédiennes, peuvent à leur tour apparaître à l'origine de divers désordres et turbulences. Mais c'est lorsque s'associent les uns et les autres que surviennent les troubles les plus extraordinaires.

À Paris, les jeunes officiers vont beaucoup au théâtre et les actrices se font entretenir par certains d'entre eux, mais l'affaire de Mademoiselle Dezy, qui éclate à Brest, est tout à fait représentative de la confusion susceptible de surgir au plein cœur du théâtre de la marine. Bachaumont, dans ses *Mémoires secrets*, relate l'anecdote quelques jours plus tard, à la date du 18 janvier 1770, d'après une lettre arrivée de Brest. D'après cette lettre, lorsque Melle Dezy ne figure pas au théâtre, elle n'hésiterait pas à mettre ses charmes à profit de façon à accroître la somme qu'elle rapporte au foyer⁵³. Kernéis détient quelques renseignements au sujet de ses

49. CHAGNIOT, Jean, *op. cit.*, p. 573.

50. Arch. dép. du Finistère B 2237.

51. KERNÉIS, Auguste-Aimé, *op. cit.*, p. 212.

52. Arch. dép. du Finistère B 2425.

53. BACHAUMONT, Louis-Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ; ou Journal d'un observateur*, Londres, John Adamson, 1784, t. V, p. 46-47.

admirateurs⁵⁴. Plusieurs d'entre eux prévoient donc, lors d'un spectacle, de lui permettre de s'emparer d'un profit plus large que d'ordinaire en imposant son numéro à un public bien plus important, celui du théâtre de la marine. Les organisateurs du projet répandent le trouble dans la salle en « demand[ant] cette faveur pour l'héroïne, par acclamation et en plein spectacle⁵⁵ », interrompant ainsi la pièce qui se joue. Cette action témoigne du peu d'intérêt que portent même nombre d'officiers au théâtre éclairé, lui préférant volontiers un divertissement charnel, léger et licencieux. Le XVIII^e siècle français pourtant considère le théâtre non plus comme une maison de prostitution mais comme une école de vertus. Brest présente donc un certain retard à cet égard. Plusieurs spectateurs réagissent et s'opposent à cette sollicitation, à quoi les officiers répondent par une nouvelle agitation, en « conven[ant] entr'eux de ne plus aller à la comédie, de se tenir à la porte et de huer tous ceux qui entreroient ». Par conséquent, le « désordre » se propage à l'intérieur comme à l'extérieur du théâtre, le terme étant employé par l'épistolier brestois lui-même. L'affaire acquiert d'importantes proportions et atteint bientôt les hautes sphères du pouvoir. Le ministre de la marine témoigne aux autorités brestoises son mécontentement de n'avoir point été prévenu plus tôt du scandale. En effet, le secrétaire d'État apprend ainsi, que tout juste trois ans après la fondation du théâtre, ce divertissement n'a, jusqu'à présent, guère résolu les difficultés liées à la discipline. C'est cependant Melle Dezy qui, le 3 janvier 1770, se voit condamnée, rejetée de la ville, avec toutes les misères que cela suppose, pour un chahut qu'elle n'a peut-être même pas souhaité provoquer. Elle fait l'objet de cet ordre d'expulsion daté du 30 décembre 1769 : « Quant à la demoiselle Dézy, qui a été le sujet de tout le désordre qui est arrivé à Brest, l'intention du Roi est que vous lui donniez ordre de sortir de Brest, le jour même que vous recevrez cette lettre, et que vous lui défendiez d'y jamais reparaitre et qui si elle faisait difficulté d'obéir, vous la fassiez mettre en prison. Vous m'informerez sur le champ de l'exécution de cet ordre⁵⁶. » Ici plus encore qu'au sein des *Mémoires secrets*, la comédienne est désignée comme l'unique responsable de cette agitation, mais encore comme un véritable péril pour la société, un fléau dont la ville doit se débarrasser au plus vite. Louis XV en personne est mêlé à cette histoire qui, au premier abord, ne paraissait pas mériter tant d'attention. Bien qu'elle ne se réfère pas explicitement à la ville de Brest, une autre rumeur contenue dans les *Mémoires secrets* participe à la représentation qu'ont notamment les habitants de la capitale, de la vie théâtrale des ports de guerre. À en croire ce contemporain, le goût pour la comédie est tel que certains officiers se prêtent au jeu en montant sur les planches. À nouveau s'ajoute à la volonté de décrire l'événement, un imaginaire fantasmatique dépassant probablement la réalité. Ce sont, une fois encore, « les comédiens par état » et non

54. KERNÉIS, Auguste-Aimé, *op. cit.*, p. 132.

55. BACHAUMONT, Louis-Petit de, *op. cit.*, p. 46.

56. KERNÉIS, Auguste-Aimé, *op. cit.*, p. 133.

les gens de guerre que condamne le rédacteur des *Mémoires secrets*, les jugeant responsables de cette turbulence. Les tensions qui éclatent au sein du public, c'est-à-dire à Brest, le plus souvent entre militaires, peuvent donc représenter un danger pour les artistes.

Si le désordre demeure bien présent à Brest comme dans les autres villes de garnison, militaires et comédiens paraissent tantôt rivaux, tantôt complices au sein de cette agitation, bien qu'au final, ce soit généralement ces derniers qui se voient le plus sévèrement critiqués et réprimandés par l'opinion publique. Non seulement le théâtre ne résout pas le désordre citadin, mais il crée même des occasions de troubles supplémentaires ; c'est pourquoi, depuis la fondation de la salle par la marine, sont régulièrement rédigés des règlements tout spécifiquement consacrés à la police du spectacle.

Contrôler et régler le théâtre

Quelques archives indiquent que dès l'année qui suit l'élévation du bâtiment de la marine, « l'enregistrement des pouvoirs des directeurs du spectacle », « l'ouverture de la salle dans les jours prohibés » ou encore « l'approbation des pièces jouées sur le théâtre » dépendent de la décision des autorités. Tout ce qui a trait au théâtre fait désormais à Brest, plus encore qu'auparavant, l'objet d'une active surveillance. Certaines décisions administratives donnent des ordres précis aux artistes, voire à la police elle-même. C'est le cas de ce « Règlement⁵⁷ » mis en œuvre à Brest le 2 juillet 1769 et consulté encore pendant plusieurs années, même après le départ de Roquefeuil. Tout y a pour objectif de contrôler au mieux le théâtre les soirs de représentation, d'éviter absolument toute confusion. Le terme de « désordre » est employé dans l'un des articles décrivant les obligations de la police. La place accordée aux couleurs des tickets, dans le second article du « Supplément » notamment, témoigne très clairement d'une volonté d'organisation. Pour les autorités, cette coordination matérielle est un précieux moyen de maîtriser le flux des spectateurs et donc l'atmosphère générale à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle. Le retard, le changement, l'imprévu figurent parmi les périls que redoute le plus le pouvoir local. Il faut, au dirigeant du théâtre, une raison plus que valable pour modifier le cours de son programme, de manière à ce que le public puisse admettre, sans trop de tapage, qu'une représentation est annulée. De la même façon, le règlement ordonne aux « acteurs et actrices » de participer à chaque répétition, connaître leurs rôles, se taire en coulisses tandis que le spectacle est commencé, mais encore de se tenir prêts avant les représentations, ne pas entrer en retard sur scène, jouer les œuvres dans « l'ordre du répertoire » et ne « rien transporter, changer ou ajouter, suivant leur caprice, dans les pièces qu'ils joueront, comme aussi de passer des ariettes dans les pièces en musique, pour s'épargner la peine de

57. Arch. nat. Fonds marine D 2 25.

les apprendre ». Bon nombre de ces injonctions faites aux comédiens et musiciens promettent, si elles ne sont pas respectées, de condamner le coupable à une amende ou, en cas de récidive, à plusieurs jours d'emprisonnement. Derrière ces interdictions fondées sur des détails de la vie théâtrale, ce sont les réactions du public, et particulièrement son mécontentement, son insatisfaction, que craignent les autorités. C'est pourquoi les acteurs du théâtre brestois se voient, dans les deux dernières décennies de l'Ancien Régime, pris au piège de leur propre jeu. Le pouvoir s'aperçoit-il, cependant, que son propre comportement peut également susciter un certain agacement au sein de la salle ?

Sous le règne de Louis XVI, la surveillance policière s'affermirait dans l'ensemble du royaume. Le règlement du samedi 6 mai 1775 ne fait plus référence aux obligations du corps de police⁵⁸. En revanche, il prend désormais en compte celles du public, qui constituent d'ailleurs son premier point. Il se produit là un basculement capital. Dorénavant, toute la ville est concernée par ce décret. Si les articles consacrés « au Directeur » et à « la Troupe » ne semblent pas particulièrement s'être renforcés avec le temps, celui appliqué aux spectateurs se montre, cependant, très ferme au sujet du désordre. Si des actions de la sorte sont condamnées, c'est qu'elles ont déjà eu lieu et qu'à ce jour, elles représentent encore une menace. Dans les dernières années de l'Ancien Régime, est créé à Paris, par le gouvernement en conseil d'État du roi, un « Bureau d'adresse [et] d'indication pour les Directeurs de Spectacles, (et) Acteurs de province⁵⁹ », l'objectif étant de recenser et donc contrôler cette part de la population, quelquefois sédentaire, bien souvent itinérante. C'est la première fois que la capitale, qui d'ordinaire s'intéressait à ses propres comédiens, prend le parti d'ouvrir une recension de pareille ampleur. Le « prospectus » annonçant le projet parvient à Brest au cours de l'été 1788. Pour le seul cas de Brest, trois autres papiers⁶⁰ sont consacrés à la création de ce comité, ce qui, sûrement, démontre l'importance de l'événement. Derrière cette volonté de secourir les gens du spectacle pour la bonne organisation de leur profession, apparaît celle, toute aussi forte, d'observer leurs cheminements, de surveiller leurs actions, et d'éviter ainsi « le désordre, le libertinage [et] l'escroquerie ». Un dossier intitulé « Projet de conciliation relatif à la Comédie⁶¹ », rédigé durant le printemps 1789, tente une fois encore d'instaurer plus de précision dans l'organisation des représentations brestoises. Le ton assuré, qui est ici employé, paraît déjà prédire l'arrivée de ces actions, comme si, fatalement, la police du spectacle ne pouvait y échapper. En 1789, l'arrestation d'un bourgeois en plein cœur d'une représentation au théâtre brestois est donc chose ordinaire. L'agitation y est telle qu'en attendant la transmission de ces ordres à l'ensemble de la population, leur auteur « désirerait, que pour la sureté et la

58. Arch. dép. du Finistère B 2399.

59. Arch. mun. et com. de Brest FF 4 n° 55.

60. Arch. mun. et com. de Brest FF 4 n° 56, 57 et 58.

61. Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine C 583.

tranquillité publiques, le spectacle fut suspendu ». Bien que ce règlement se révèle finalement un échec, une plume ayant ajouté en marge, près du titre, « Ce projet n'a pas réussi », il permet toutefois de saisir quelques traces des tensions qui s'amplifient à l'intérieur et autour du théâtre à la veille de la Révolution.

Si, de plus en plus, le pouvoir prend conscience que le théâtre est un art, un lieu, un univers qu'il lui faut contrôler et surveiller, quels sont, cependant, les troubles générés par le public brestois dans les dernières années de l'Ancien Régime ?

Témoigner de l'action du public

Les comédiens ne sont pas les seuls acteurs du théâtre de la marine. Les spectateurs y viennent aussi pour s'exprimer. Le tapage et la violence tiennent une large place dans les témoignages évoquant le comportement du public brestois. Bon nombre de témoins l'ont constaté au point que les écrits qu'ils ont laissés rapportent plus souvent ce qui se passe dans la salle que sur la scène. L'auteur de la *Chronique d'un Brestois anonyme contemporain de Louis XVI* vient régulièrement au théâtre par son témoignage, il prouve qu'au théâtre de la marine, l'action a lieu autant du côté du public que des comédiens. Est-ce la présence exceptionnelle du comte d'Artois au théâtre, qui incite deux soldats à se mettre en scène, tout juste devant le lieu réservé aux acteurs ? Le duel auquel ils livrent par la suite comporte une certaine part de théâtralité⁶² ; les spectateurs émettent des pronostics sur les résultats du combat. C'est, comme très souvent, pour une histoire de place, en plein dans le parquet, et entre seuls représentants du corps de la marine, qu'éclate une autre dispute. Le 13 octobre de la même année, la précision avec laquelle l'auteur rapporte les faits conserve, encore une fois, un caractère théâtral. Insultes et bastonnades sont retranscrites par les dialogues et l'importance des rôles attribués aux accessoires : « banc », « canne », « épée ». Au final, quatre hommes sont impliqués dans la bagarre qui s'intensifie à l'extérieur ; l'affaire se poursuit plusieurs jours durant. Cet anonyme sent le besoin de témoigner de ce qui, sous ses yeux, se joue au théâtre de la marine⁶³ ; il a peut-être conscience que de sérieux démêlés s'y déroulent, que de plus graves tensions encore s'y préparent. Un procès-verbal émis par la police, daté des 23 et 24 septembre 1781, montre qu'à cette date, des Brestois ont osé organiser une représentation hors des lieux habituels⁶⁴. Il s'agit de la transformation d'une chambre d'appartement située « numero vingt cinq grande rue paroisse de Saint Louis » en petite salle de spectacle. Ce théâtre de société, transgressant les usages ordinaires,

62. A la page du 20 mai 1777, il note : « Pendant le séjour du Prince, un officier de terre et un de la marine ont eu dans le parquet de la Comédie un différent à la suite duquel ils se sont battus. L'officier de la marine a reçu un coup d'épée dans la poitrine. On dit cependant qu'il n'est pas dangereux. » Arch. dép. du Finistère 100 J 1666.

63. Arch. dép. du Finistère 100 J 1666.

64. Arch. dép. du Finistère B 2421.

apparaît tout à fait représentatif de la salle des Lumières. Il y a donc appropriation d'un lieu afin d'y proposer, sans dissimulation aucune, un spectacle différent de ceux présentés à la salle ordinaire ; les numéros s'apparentent fort peu toutefois au théâtre éclairé, puisqu'il s'agit de « jeux d'adresse », comme si, dans la dernière décennie de l'Ancien Régime, une part de la population brestoïse manifestait un élan pour cet art aux frontières de la scène et du chapiteau. À l'instant où Laurent-François Le Gendre pénètre dans l'appartement, « plus de cinquante personnes sont déjà assemblées dans la dite chambre pour assister aux dits jeux ». L'intérêt de ce théâtre de société est peut-être de parvenir à fuir une police du spectacle devenue trop oppressante. Pour le coup, l'expérience se révèle un échec puisque « Mr de Langeron », gouverneur militaire de la ville, ordonne d'interrompre la représentation tandis qu'elle bat son plein, et que l'affaire s'achève donc devant la justice.

Dans les dernières années de l'Ancien Régime, les spectateurs du théâtre de la marine deviennent de plus en plus contestataires. La « Correspondance de deux officiers de marine en 1789 » offre de précieux renseignements à ce sujet. « À la fin de chaque pièce où elle avait joué, rapporte l'un d'eux à propos de la demoiselle Sainval, on jetait sur la scène des vers composés à sa louange. Le public, aussitôt, demandait à les connaître et un acteur venait les lire⁶⁵. » Par le biais de petits billets, le public a su trouver un nouveau moyen d'expression au sein du théâtre. Une fois la fiction achevée, il arrive donc qu'il y ait libre interaction entre acteurs et spectateurs. Mais cette pratique n'est pas sans conséquence. L'épistolier continue : « Parmi ces vers, il s'en trouva un soir de fort méchants et même injurieux pour les acteurs. Celui qui les lisait se trouva naturellement fort humilié et on rit beaucoup de son air piteux. Mais le lendemain, lorsque les spectateurs réclamèrent, comme d'habitude, qu'on leur donnât communication des poésies inspirées à la verve des poètes de la localité, un auteur s'avança vers la rampe et annonça au public qu'après ce qui était arrivé la veille, M. le comte d'Hector, commandant du port, avait fait défense de donner dorénavant communication des envois poétiques adressés à la diva. Tout le monde garda le silence d'un air soumis, et le spectacle continua sans être troublé, ainsi que les jours suivants⁶⁶ ». Devant pareils actes, la censure est aussitôt imposée par le pouvoir. Quelques jours plus tard, cependant, celle-ci se voit brutalement contestée : « Le soir de la clôture, quelques jeunes gens de la ville avaient apparemment résolu de faire lire les vers du jour, malgré la défense de M. d'Hector, car, dès que la représentation d'*Iphigénie* fut finie, on jeta sur la scène de nouveaux vers. Le public en réclama la lecture avec insistance et beaucoup de bruit ; le tapage fut long et violent, mais on refusa toute lecture. La police arrêta même au parquet un des bourgeois qui criait : *les vers*. Pendant qu'il faisait quelques difficultés à suivre les agents, un de ses camarades vociféra : *Il n'ira pas*.

65. KERNÉIS, Auguste-Aimé, *op. cit.*, p 214.

66. *Ibidem*, p 214.

Alors, tous se levèrent et un officier de service cria : *Aux armes ! à la garde de la Comédie*. Tous les bourgeois, indignés, sortirent en foule du théâtre, et leur camarade, cause de cette bagarre, fut conduit au corps de garde le plus proche. Des attroupements se formèrent, mais on parvint à les repousser par la force⁶⁷. » Ce ne sont ni des soldats ni des marins, mais bien des civils qui se montrent les plus revendicateurs. L'auteur ne témoigne d'ailleurs envers eux aucune sympathie. Pour bon nombre de ces jeunes spectateurs, l'affaire des billets s'apparente à un jeu les mêlant aux artistes comme aux policiers. Tandis qu'ils ne veulent se résoudre à abandonner la confection puis la transmission de ces petits papiers, l'agitation éclate.

Lors de la rédaction, dans les premiers jours d'avril 1789, du cahier commun des doléances de la ville de Brest, il y est inscrit : « En l'endroit, M. Duboye, député des jeunes citoyens de Brest, a mis sur le bureau un rapport de ce qui s'est passé au spectacle samedi dernier, et a prié l'assemblée de lui permettre de lui en donner lecture pour lui faire connaître qu'il est de l'intérêt général de s'opposer à ce que le *militaire soit chargé de la police en aucun cas*⁶⁸. » Quelques jours auparavant, est advenue au théâtre une nouvelle effervescence. La bourgeoisie brestoïse conteste le rôle trop important à ses yeux attribué aux militaires au sein de cette ville, et notamment à l'intérieur de la salle de spectacle. Le théâtre est donc le point de départ de la prise de conscience d'une aberration sociale et politique; les contestataires n'omettent pas de signaler le risque que représenterait pour l'entente civile la poursuite d'une telle administration. L'assemblée générale du Tiers État, impatiente, écrit à Louis XVI le 18 du même mois; il se montre bien décidé à mener la lutte contre les abus de pouvoir exercés par l'ordre des militaires. L'affaire provoque le trouble au sein des autorités brestoïses. Désormais, le privilège du théâtre est enregistré à la Communauté de ville, sans être transmis, comme jusqu'alors, au greffe de la Prévôté de la marine. Le siège de police se montre évidemment ravi de cette nouvelle distribution des pouvoirs au sein de la salle de spectacle, et rédige sa délibération du 18 avril 1789 « conformément aux vœux du Tiers-État de Brest ». Le comte d'Hector dément les critiques adressées à la marine auprès de son ministre, puis qualifie de « ridicule » l'administration du théâtre qui désormais se met en place. Lorsque après quelques jours de suspension, la salle rouvre ses portes le 30 avril 1789, les bourgeois décident de ne plus s'y rendre. Dans sa lettre au secrétaire d'État datée du 27 juillet 1789, le comte d'Hector ne peut dissimuler l'angoisse et le malaise qu'il ressent au cœur de sa cité. Encore une fois, le théâtre démontre son rôle fondamental au sein de la ville : lieu où ressurgissent les rancoeurs, il est aussi celui où peuvent se présenter quelques réconciliations; quoi qu'il s'y passe, chaque action est dotée d'une symbolique très forte. Pour la première fois dans les témoignages, le parterre représentant le peuple de Brest apparaît en tant qu'acteur, supplantant ainsi le parquet trop souvent réservé à l'élite militaire. Le

67. *Ibid.*, p 215.

68. *Ibid.*, p 216-217.

commandant de la marine prend alors soudainement conscience de l'importance du regard de ces spectateurs mal placés. Irrité de perdre tant de pouvoir en cédant l'hégémonie qu'il détenait sur le théâtre, le commandant de la marine conclut : « J'aimerais mieux faire dix campagnes de guerre que d'entretenir dix jours d'une pareille paix. »

Comme le souligne Jean Quéniart, si le théâtre de Nantes est un haut lieu de mixité sociale, il en va tout autrement de celui de Brest⁶⁹. Ici, les incidents qui surviennent entre officiers de la marine et bourgeois montrent des relations sociales rudes. « Indépendance, versatilité, violence sont les caractères les plus évidents du public provincial à la veille de la Révolution » note Martine de Rougemont dans sa *Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*⁷⁰. Il n'y a pas, en France, d'entente entre le public provincial et les autorités, les spectateurs s'exerçant à la prise du pouvoir, créant des émeutes, surtout à partir des années 1770, des chahuts et même de vraies batailles avec les militaires qui essaient de faire régner l'ordre. Il y a eu jusqu'à mort d'homme ! Le public brestois n'est donc pas un cas original en France ; il est même représentatif du public de province, plus violent que le public parisien. Et pourtant, si les spectateurs brestois se distinguent des spectateurs parisiens sur la forme, ils les rejoignent sur le fond : à Paris, toujours d'après Martine de Rougemont, « le public exprime avec beaucoup de violence, peu avant la Révolution, sa haine pour tous les corps de privilégiés, qu'ils soient locaux ou nationaux⁷¹ ».

Ce n'est guère par le contenu des œuvres que le théâtre brestois a le plus su éclairer son public, mais par le point de vue qu'il lui a apporté, l'expression qu'il lui a offerte.



Lorsque la ville de Brest naît véritablement dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'activité théâtrale y est fortement déconsidérée, marginalisée, presque illicite. Les autorités du port la considèrent tout d'abord avec crainte, comme une occasion pour leurs hommes de se divertir, avant de l'envisager désormais comme un mal nécessaire, capable d'en éviter de pires. La fondation du théâtre de la marine assure ainsi la légitimité et la régularité de la pratique de cet art au cœur de la cité. Des comédiens sont recherchés pour assurer l'instauration de cette paix publique. Dès son institutionnalisation, le théâtre devient un endroit à la mode, le lieu de représentation du pouvoir. Si, dans les gradins ou le parquet, les militaires jouent presque toujours le mauvais rôle, ce sont bien eux qui permettent à Brest d'adhérer vivement à la culture française. Entre les officiers de la marine, les officiers de la place et les habitants de la ville, cependant, les altercations sont fréquentes, à l'intérieur et autour de la salle de spectacle. La correspondance reliant l'intendant et le commandant du port à la Cour

69. QUÉNIART, Jean, *op. cit.*, p 630.

70. ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001, p 295.

71. *Ibidem*, p 17.

révèle les répercussions sociopolitiques d'une activité théâtrale imposée dans de telles conditions. C'est finalement l'institutionnalisation qui accentue les tensions. Dans le microcosme de la salle à la française, certains spectateurs prennent pleinement conscience des aberrations supportées depuis longtemps. Détenant dorénavant son propre jugement, une part du public représente à elle seule une force, et donc une menace pour l'ordre établi. Les spectateurs deviennent alors eux-mêmes acteurs au sein du théâtre. Dans les dernières années de l'Ancien Régime, la salle brestoïse est toujours le lieu de représentation du pouvoir, mais cette fois, ce pouvoir s'est inversé. Si l'art dramatique alarme les autorités de la marine à la fin du XVII^e siècle, malgré leurs tentatives de supervision, il les tourmente tout autant cent ans plus tard. Entre pouvoirs et publics, l'activité théâtrale s'avère très riche à Brest. Si des comédiens ambulants continuent d'y passer tout au long du XVIII^e siècle, c'est cependant le théâtre de la marine qui attire l'entière attention des témoins. Son répertoire, dans lequel la musique occupe une place importante, paraît tout à fait dans l'air du temps, présentant des chefs-d'œuvre français ou étrangers des siècles passés, comme des pièces contemporaines. Le théâtre de la marine a su éclairer son public avant tout par la pratique, en tant que fait social regroupant dans un même lieu l'ensemble de la cité. Les témoignages retracent en effet très peu ce qui se passe sur la scène, mais presque toujours, ce qui advient dans la salle, les préoccupations portant le plus souvent sur les grades, les titres et les places.