



Annales historiques de la Révolution française

367 | janvier-mars 2012
Théâtre et révolutions

Le théâtre de province au XIX^e siècle : entre révolutions et conservatisme

The Theater in the Provinces in the Nineteenth Century : Between Revolutions and Conservatism.

Romuald Féret



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/12436>
DOI : 10.4000/ahrf.12436
ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012
Pagination : 119-143
ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Romuald Féret, « Le théâtre de province au XIX^e siècle : entre révolutions et conservatisme », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 367 | janvier-mars 2012, mis en ligne le 28 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/12436> ; DOI : 10.4000/ahrf.12436

Tous droits réservés



LE THÉÂTRE DE PROVINCE AU XIX^e SIÈCLE : ENTRE RÉVOLUTIONS ET CONSERVATISME

Romuald FÉRET

Le XIX^e siècle français reste marqué par l'affrontement de régimes autoritaires avec des mouvements révolutionnaires de grande ampleur. Pouvant permettre une critique politique à des Français privés de liberté d'expression, le théâtre est soumis à un contrôle bureaucratique et tatillon. Malgré cela, la scène, à Paris comme en province, demeure aussi sujette à d'importants désordres. Pourtant, il n'est pas certain que cette agitation récurrente soit l'aboutissement d'une volonté révolutionnaire des spectateurs.

Mots clés : Révolution de 1830, révolution de 1848, théâtre, répertoires, censure, spectateurs, ordre public

Les vainqueurs de Napoléon affichent en 1815 la volonté implacable d'éradiquer tous les mouvements révolutionnaires. Des régimes autoritaires et réactionnaires se rétablissent en Europe. La France de Louis XVIII, malgré une constitution qui conserve quelques acquis de 1789, voit ainsi le retour des élites de l'Ancien Régime au pouvoir. Plusieurs vagues révolutionnaires, endémiques et irrésistibles, en 1820, en 1830 et en 1848, bousculent cependant cette Europe du Congrès de Vienne. Le XIX^e siècle reste marqué par ces bouleversements qui témoignent, avant tout, de mutations certes politiques, mais aussi économiques, sociales et culturelles. Lieu politique par excellence, car espace de réunion et de rencontre du public, des auteurs et des acteurs, vecteur possible de troubles urbains, le théâtre n'a pas pu les ignorer. Contrairement à 1789, les autorités de Charles X et de Louis-Philippe ont conscience que l'activité théâtrale constitue une menace pour l'ordre établi et elles l'ont donc strictement encadré. La Restauration, qui hérite en 1815 d'une organisation

centralisée des spectacles privant la scène de liberté, n'entend nullement l'abroger. Elle choisit plutôt de renforcer le contrôle. Mais, malgré cette surveillance exercée par les autorités sur toute la société, la Restauration comme la monarchie de Juillet connaissent des troubles, des émeutes et finissent par sombrer, emportées par les vagues révolutionnaires de 1830 et de 1848. L'agitation qui ébranle les régimes en place ne se limite pas à Paris et à quelques grandes villes. Les journaux, les courriers des préfets et les souvenirs des amateurs d'art dramatique rapportent souvent avec détails les récits des débordements qui saisissent alors les salles de spectacle des petites et moyennes villes.

Pour autant, la scène a-t-elle pu jouer un rôle dans les désordres majeurs de l'époque? L'agitation propre aux salles de spectacle a fait naître une sourde terreur au sein du pouvoir mais aussi des élites nobiliaires, bourgeoises et parfois intellectuelles, provoquant chez elles des cauchemars ou des fantasmes d'une masse populaire devenue révolutionnaire, après avoir été excitée. Pourtant, le théâtre du XIX^e siècle n'est que très faiblement politisé, en dehors de quelques moments précis. Mais, comme il est le reflet des sociétés, comme il est devenu un loisir de masse, il subit des mutations sociales en accueillant un large spectre de spectateurs, économiques en s'adaptant aux règles de l'économie de marché et du capitalisme, culturelles en voyant triompher des genres nouveaux comme le drame et le vaudeville, et politiques en abandonnant le privilège théâtral au nom de son industrialisation et de sa libéralisation.

Un théâtre populaire

Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le théâtre est devenu populaire, attirant toujours davantage de spectateurs aux origines sociales diversifiées et depuis 1789 avides d'affirmer leur liberté fraîchement conquise. On s'y montre, on y pleure, on y rit; les uns s'émerveillent, d'autres se mettent en colère, le parterre hurle, les loges et les baignoires applaudissent à tout rompre... La scène acquiert une vaste portée politique où des opinions diverses, notamment opposées au gouvernement, peuvent se faire entendre. Les salles de spectacle réunissent alors des foules promptes à s'échauffer et il suffit parfois d'une simple allusion pour voir le désordre s'installer. Le public règne en maître absolu et les auteurs comme les directeurs ne reculent devant rien pour séduire des spectateurs ô combien tyranniques. La scène permet ainsi le débat politique et peut se transformer en une dangereuse tribune pour le pouvoir en place.



Un public nouveau, composé notamment du monde de la boutique et de l'échoppe, envahit le paradis et le parterre. Ce « parterre, cet assemblage hétérogène et fétide » est l'héritier des sans-culottes.

« En effet, commente Grimod de La Reynière, qu'est-ce qui compose aujourd'hui la majorité des parterres de nos grands spectacles ? D'abord ce sont des soldats, très méritants sans doute lorsqu'ils défendent la patrie aux champs de la victoire, mais qui n'ont pas appris dans les camps à juger nos productions théâtrales : car les arts sont les amis de la paix ; ils s'envolent à l'aspect des baïonnettes et des canons. Ensuite des êtres à peine sortis de l'enfance [...]. En troisième lieu des ouvriers de la dernière classe du peuple, dont le langage grossier atteste de toute la rusticité et qui goûteraient bien mieux les plaisirs de la courtille que ceux du Théâtre Français »¹.

La rue est donc venue dans les salles de spectacle et elle y reste pendant le XIX^e siècle, alors que le pouvoir lui a limité sa liberté d'expression. Le théâtre demeure l'un des rares espaces de liberté dans une société moins permissive. Avec les cafés, il est le seul lieu de réunion autorisé et est investi d'une charge subversive supplémentaire, d'un enjeu politique pour tous car le peuple entend y conserver son droit de parole, voire de critique.

Certains dramaturges ne s'y trompent d'ailleurs pas, ils écrivent pour un public populaire. Guilbert de Pixérécourt prétend rédiger ses pièces pour ceux qui ne savent pas lire. Ce genre dramatique connaît au cours du siècle un succès considérable grâce à l'attrait qu'il exerce sur les foules les moins cultivées. Les mélodrames s'adressent directement au « bas-peuple », reprenant ses craintes et ses espoirs d'une justice sociale. Leurs moteurs reposent entièrement sur la haine, la colère, la peur... Leur parler est net et séduit un public qui n'a pas eu la chance de fréquenter les bancs de l'école. Les héros de ces pièces apparaissent proches de spectateurs dont la vie se résume souvent à un travail éreintant et à l'angoisse du chômage.

Le critique dramatique Janin attribue à ce genre une dangereuse influence : « De tous les mélodrames mauvais, vous pouvez dire : voilà le berceau du socialisme ! Voilà le point de départ du droit au travail, voilà ces spectacles qui ont soulevé toutes ces haines effrayantes et ces instincts

(1) Cf. Pierre FRANTZ, « La naissance d'un public », *Europe*, n° 703-704, « Le mélodrame », novembre-décembre 1987, p. 26-32.

féroces de vengeances inassouvies ! »². Hallays-Dabot évoque aussi cette terrible menace d'un théâtre attisant les luttes de classes :

« Sous le règne de Louis-Philippe, les théâtres populaires ont proposé une littérature malsaine et pernicieuse [...]. La blouse et l'habit, telle pourrait être la devise de la plupart des mélodrames de cette époque. La misère, les mains calleuses, les haillons, voilà les insignes de la vertu. Il faut s'estimer heureux quand les auteurs ne font pas du baigneur une école des bonnes mœurs. Le noble, le bourgeois, le lettré, l'industriel enrichi, haro sur eux ! »³.

Le mélodrame, en proposant une inversion des hiérarchies sociales, perturbe un ordre élaboré depuis 1789. Or c'est un genre qui attire un public fourni. En effet, comme l'explique Sébastien Seveste l'Aîné, les spectateurs imposent leurs préférences :

« Si on représente une tragédie ou une comédie non seulement on déserte le théâtre, mais encore on jette les hauts cris ! Je crois remplir un devoir en faisant [sic] représenter (trop rarement encore) le répertoire du Théâtre français, seul capable de *former des comédiens*. Ainsi on bat des mains aux *Bohémiens de Paris*, au *Canal Saint-Martin*, on attend avec impatience *Marie-Jeanne* et *les Mousquetaires* et l'on se récrie contre la représentation de *Gaston et Bayard*, de *Tartuffe* et de *la Mère coupable*. On voudrait toujours à Saint-Denis la troupe du Théâtre des Batignolles, troupe de mélodrames et de vaudevilles »⁴.

En hommes d'affaires avertis, les frères Seveste composent alors leurs répertoires avec une majorité de drames.

Que ces mélodrames, utilisant abondamment le ressort des antagonismes sociaux, aient concouru à la formation d'une conscience de classe est un fait. Il serait pourtant hasardeux de les rendre responsables des journées de février 1848, le théâtre jouant aussi le rôle d'exutoire. Mais il fut considéré comme tel par les autorités conservatrices de la Seconde République et du Second Empire. Haussmann n'oublie pas d'éradiquer cette menace quand il entreprend de reconstruire Paris. Le Boulevard du Temple est disloqué et le public populaire est rejeté vers les petites scènes de banlieue.

(2) Cf. Philippe VIGIER, « Le mélodrame social dans les années 1840 », *ibid.*, p. 71-81.

(3) Victor HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, E. Dentu, Paris, 1862, p. 319.

(4) AN, F21 1162, lettre de Seveste Aîné au ministre de l'Intérieur, janvier 1846.



La province s'insère dans cette évolution. Loin d'être un désert théâtral, elle connaît depuis la Révolution et surtout depuis la mise en place du privilège un essor important. En effet, avec la semi-sédentarisation des brevetés du ministère de l'Intérieur, les ouvertures de salles de spectacle se multiplient, profitant en bonne partie des fermetures imposées à Paris en 1807. Le théâtre fait alors son apparition dans ce que nous appelons de nos jours la « Petite Couronne ». Un paysage urbain d'un type nouveau y apparaît, caractérisé par un enchevêtrement presque chaotique d'usines et d'habitations hétéroclites, situées au voisinage de terrains vagues. La voirie y est presque absente. Le maire de Grenelle explique ainsi en 1829 que l'absence de véritables routes rend les déplacements de Paris à banlieue dangereux la nuit compte tenu de l'absence d'éclairage. Dans son journal, Azaïs, qui fréquente régulièrement le petit théâtre du Montparnasse qualifie la rue de la Gaîté de « cloaque » et de « bourbier »⁵.

Cet espace a été pris dès 1807 en considération par le ministère de l'Intérieur qui y nomme un breveté. En 1817 le privilège d'exploiter la banlieue revient à Pierre-Jacques Seveste. L'ancien danseur et ex-pensionnaire du Vaudeville entreprend aussitôt de réorganiser son « arrondissement » en lançant la construction de plusieurs petits théâtres de bois : Sèvres (1817), Montparnasse (1817), Montmartre (1819), Belleville (1825), Saint-Cloud (1827)... La France compte ainsi de plus en plus de salles de spectacle et davantage de spectateurs. On dénombre en moyenne sur le théâtre Montansier de Versailles pas moins de 67 000 spectateurs entre 1809 et 1862. La Seine-et-Marne voit ainsi les effectifs du public passer de 4 000 à plus de 40 000 pendant la même période. La préfecture de l'Allier possède dès le Premier empire une fréquentation que pourraient envier bien des théâtres de grandes villes...

Or ce public des départements et de la banlieue peut se montrer particulièrement agité. Les préfets font souvent état de scandales, voire d'affrontements violents. La limitation du nombre de salles de spectacle à Paris a favorisé l'essor de l'activité théâtrale en province et le mélange de tous les groupes sociaux en un seul public⁶. Dès lors, la classe de la société qui parvient à contrôler le parterre maîtrise un lieu d'expression directe. Pendant la Restauration, les étudiants, les militaires et les bour-

(5) Cité par Michel BAUDÉ, « Un théâtre populaire : le théâtre du Montparnasse d'après le journal inédit de P.H. Azaïs », *Romantisme*, 1982, n° 38, « Le spectacle romantique », p. 25-32.

(6) La promiscuité sociale rebute néanmoins la noblesse qui fuit les salles provinciales pour les théâtres de château. Lire à ce sujet Anne MARTIN-FUGIER, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard 1990, p. 291-298.

geois se livrent ainsi d'après luttes pour s'imposer⁷. Lorsqu'à partir de 1830, le petit peuple vient plus souvent assister à une représentation, le théâtre résonne d'une sourde menace qui fait frémir les autorités.

Considérée comme un vecteur possible de la violence populaire, la scène ne pouvait pas rester libre dans une société bourgeoise et nobiliaire, désireuse d'ordre et effrayée par les fureurs plébéiennes. « Au cours du XIX^e siècle, a-t-on coutume de répéter, un processus d'atténuation de la violence est à l'œuvre »⁸. Cependant, comme l'explique Alain Corbin, elle ne disparaît pas ; en fait, il existe « un refus de plus en plus catégorique à tous agissements de la foule massacreuse »⁹. Le mauvais peuple, celui qui massacre, traînerait dans les égouts. Les récits des tueries menées par une foule « à l'intelligence épaisse », abondent¹⁰. Une sensibilité nouvelle fait redouter la cruauté de cette « tourbe » impitoyable. Le peuple menaçant n'appartient pas encore à l'humanité. Or, depuis 1789, cet « infini d'en-bas »¹¹ fréquente les salles de spectacle, condamnant le théâtre du XIX^e siècle à la chaîne.

Le carcan du privilège théâtral et de la censure

Le pouvoir a soigneusement encadré toute l'activité théâtrale par un triple dispositif, en amont la censure et le privilège, en aval la police des spectacles. La surveillance d'amont s'adresse en particulier au monde du spectacle ; celle d'aval s'adresse davantage aux spectateurs qu'il convient de civiliser. Ce carcan administratif s'étend à toute la province. Depuis 1806, les spectacles dépendent entièrement du pouvoir. Le ministre de l'Intérieur, appuyé par celui de la Police générale, nomme chaque année dans des arrondissements qui regroupent un ou plusieurs départements les directeurs de troupes de comédiens ambulants qui ont la charge de desservir les scènes d'un territoire. Chaque directeur ou breveté doit pour entrer en fonction soumettre à autorisation un itinéraire, un tableau de sa troupe et un répertoire des pièces programmées. Le système du privilège est ainsi appliqué de 1807 à 1864¹².

(7) Lire à ce sujet Alain CORBIN, « L'agitation dans les théâtres de province sous la Restauration », dans *Le Temps, le désir et l'horreur*, p. 53-79.

(8) Alain CORBIN, *Le Village des cannibales*, Paris, Aubier 1990, p. 133.

(9) *Ibid.*

(10) Formule d'Armand Carrel, cité par Alain CORBIN, *Le Village des cannibales*, *op. cit.*, p. 133.

(11) Georges ROCAL, *1848 en Dordogne*, Paris Occitania, 1934, tome 2, p. 247.

(12) Pour plus d'informations, cf. Romuald Féret, *Théâtre et pouvoir au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.



À côté du privilège, les autorités entendent limiter la liberté d'expression par la censure. « Le théâtre, explique ainsi un commissaire de police, qui devrait être l'école morale du peuple dégénérerait souvent en une école de corruption et de désordre si ma surveillance active et intelligente ne s'y exerçait pas »¹³. À l'Intérieur, une équipe de censeurs se charge de lire les centaines de manuscrits qui encombrant leurs bureaux. Ces fonctionnaires ne se contentent pas d'examiner la création parisienne. Ils scrutent aussi les travaux des écrivains provinciaux. En 1813, le manuscrit, *Le Somnambule de Lieusaint*, écrit par un conseiller municipal de Melun, est ainsi interdit, car les noms d'Henri IV et de Sully sont « défigurés par l'action la plus ridicule »¹⁴. En revanche, si la censure interdit peu, le gouvernement tient au respect de ses proscriptions. Les contrevenants s'exposent à des peines de prison et à des amendes. Morin, breveté en 1813, perd ainsi son privilège pour avoir oublié ces contraintes.

Le ministère peut aussi avoir recours à la « censure répressive »¹⁵ en frappant d'interdiction une pièce déjà publiée ou jouée. Ces mesures sanctionnent notamment les œuvres ayant provoqué des désordres. *Napoléon à Schoenbrunn* subit ainsi cette mésaventure en 1840, après des troubles survenus à Rouen. Cette « censure répressive » prononce aussi des proscriptions préventives. En 1812, alors que l'Empereur vient d'engager sa Grande Armée contre la Russie tsariste, le ministère de l'Intérieur ajourne les représentations de *Pierre le Grand*, de *La Chaumière moscovite* et d'*Une visite à Saint-Cyr*.

Comme « il ne suffisait pas qu'une pièce fût autorisée ou interdite à Paris pour que tout soit dit en province »¹⁶, de nombreuses dispositions réglementaires ont été prises pour permettre aux préfets d'empêcher la représentation de pièces dangereuses. C'est le cas en 1851 avec *Le Mariage au tambour*. La pièce a provoqué « un fort scandale parmi les amis de l'ordre »¹⁷. Elle contient effectivement quelques allusions aux révolutionnaires qui ne peuvent qu'inquiéter des notables satisfaits d'avoir

(13) AD Seine-et-Marne, 4T169, le commissaire de police de Melun au préfet, 1852.

(14) *Ibid.*, 4T173.

(15) Formule utilisée par le ministère de l'Intérieur pour les préfets.

(16) Claude-France ROCHAT-HOLLARD, « L'administration, partenaire de la vie théâtrale en province au XIX^e siècle, l'exemple du Vaucluse », dans *Théâtre et spectacle, hier et aujourd'hui : époque moderne et contemporaine, Actes du 115^e congrès des sociétés savantes*, Avignon 1990, section d'histoire moderne et contemporaine, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1991, p. 314.

(17) AD Seine-et-Marne, 4T170, le préfet de Seine-et-Marne au ministère de l'Intérieur, le 4 septembre 1851.

vu la démocratie républicaine s'effondrer quelques mois plus tôt lors du coup d'État du Prince-Président. Le contrôle s'exerce donc de manière complémentaire entre la province et la capitale. Les procédures d'interdiction sont assez rares. Mais tous les régimes y ont eu recours. La monarchie de Juillet a ainsi suspendu en 1832 *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo.

Le privilège s'insère dans ce dispositif en demandant à chaque breveté de transmettre le répertoire des pièces qu'il envisage de produire. La liste est étudiée avec soin par la direction des Beaux-Arts. Si un titre interdit y figure, il est tout simplement rayé. En novembre 1835, le répertoire de Ducroq, privilégié en Seine-et-Marne, a ainsi une pièce mise à l'index : *Robert Macaire*, une pièce qui met en scène un brigand charismatique et qui fit de son interprète, Frédérick Lemaître, l'un des plus célèbres et populaires acteurs du siècle. Cet ouvrage a connu un tel succès que le ministère de l'Intérieur doit régulièrement le retirer des listes qui lui sont envoyées. Ces retranchements sont assez courants, la plupart des brevetés, même les plus consciencieux, ont vu leurs répertoires modifiés. Ils se multiplient même à la fin de la Seconde République, un durcissement lié au basculement du régime du côté des conservateurs. Mais ces suppressions ne constituent qu'une infime minorité des pièces proposées. En 1842, le répertoire du breveté Drouville compte plus de 800 œuvres et un seul titre est barré : *Camille Desmoulins*.

L'efficacité de ce contrôle demeure cependant étroitement liée au sérieux des autorités locales. Des auteurs font, en effet, imprimer leurs ouvrages en rétablissant « des passages plus ou moins répréhensibles que la censure dramatique avait supprimés »¹⁸. Des circulaires viennent souvent rappeler aux préfets leur mission de surveillance. Les préfets vérifient qu'il n'y a « rien de contraire à la morale publique, à la loi et au respect dû à l'autorité du gouvernement » dans les pièces et examinent aussi les annonces de spectacle hors de leur préfecture. En 1852, *Salvator Rosa* ou *L'Indépendance de Naples* est jouée à Nemours. Or la pièce est à l'index ! Le maire et breveté reçoivent alors une sévère mise en garde.

Dans l'ensemble, il est exceptionnel que les préfets aient à interdire des représentations¹⁹. Il leur arrive même de conseiller le maintien des programmes. En 1817, le maire de Saint-Germain-en-Laye, « prévenu des nuages qui se formaient sur notre horizon théâtral » ajourne la représentation de *L'Homme gris*. La pièce comporte des tirades contre la noblesse,

(18) *Ibid.*, 4T156, le ministère de l'Intérieur au préfet de Seine-et-Marne, le 25 mai 1822.

(19) Deux cas seulement pendant la monarchie de Juillet.



ce qui n'est pas du goût d'une partie du public²⁰. Le préfet, averti que des pétitions circulent contre la déprogrammation, regrette alors l'empressement de l'édile.

« L'administration, explique-t-il, doit accueillir les avis qui lui parviennent ; mais il est toujours prudent de les apprécier convenablement et de ne déterminer qu'en connaissance de cause. S'il existe aujourd'hui de l'inquiétude relativement à la représentation de *L'Homme gris*, qui n'est susceptible d'aucune interprétation offensante pour la véritable noblesse, elle ne vient que de la défense qui a été faite : sans cette défense, la seconde représentation eût été sans doute été aussi calme que la première et vous n'auriez pas à regretter d'avoir privé vos habitants d'une représentation qu'ils semblaient désirer »²¹.

Une interdiction est toujours dangereuse et peut provoquer ce qu'elle cherche à éviter : le tumulte.

De leur côté, les directeurs choisissent parfois de ne pas respecter leur répertoire. Un ouvrage victime de la censure devient souvent populaire et remplit une salle. Pour tromper la vigilance des autorités, certains brevetés ont parfois maquillé des titres, comptant sur la ressemblance pour faire venir les amateurs. Bellevaut parvient ainsi à jouer la pièce interdite *Le Doigt de Dieu* en annonçant *La Justice de Dieu*. Mais la manœuvre n'a pas échappé à la préfecture qui a fini par confondre son breveté. Il s'en est suivi un sévère rappel à l'ordre. Mais, les brevetés, dans l'ensemble, ont plutôt été respectueux de leur répertoire. Peu de cas ont été relevés, preuve que le contrôle administratif était vigilant et efficace.

Les titres des pièces interdites confirment les limites imposées par les censeurs. Les interdictions politiques sont les plus nombreuses. L'Ancien Régime demeure un sujet délicat, *Louis XVI et Marie-Antoinette* doit rester dans les cartons ; la Révolution française n'est pas davantage à l'honneur : *Camille Desmoulins*, *La Montagne et la Gironde*, *Charlotte Corday*, sont privées de représentation ; l'Empire, après 1815, est à oublier, *La Mort du maréchal Brune* est ainsi frappée d'interdit. Les allusions au régime en place sont aussi malvenues ; la pièce *Le Coup d'État* est portée sur la triste liste en 1852. Les œuvres anticléricales comme *La*

(20) AD Yvelines, 50T5, la tirade, « Je suis chez M. Valhen qui préfère la vie d'un gentilhomme inutile à celle d'un estimable laboureur », fait sérieusement murmurer les jeunes gardes du Roi qui assistent à la représentation.

(21) *Ibid.*, 50T11, le préfet de Seine-et-Oise au maire de Saint-Germain-en-Laye, décembre 1817.

Nonne sanglante n'échappent pas non plus à la vigilance des censeurs. Les mélodrames comme *La Propriété, c'est le vol* ne peuvent pas aboutir. D'autres pièces comme *Un Gendre aux épinards* sont encore jugées comme immorales.

Les auteurs à succès ne sont pas épargnés par les censeurs. Alexandre Dumas père compte plusieurs titres interdits comme *La Tour de Nesle* ou *Le Chevalier de Maison Rouge*, Eugène Sue avec *Les Mystères de Paris* n'a pas davantage de chance ; *La Marâtre* de Balzac et *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo subissent le même sort.

Les censeurs locaux partagent ces craintes ; ils n'apprécient guère les évocations de l'Ancien Régime et de la Révolution de 1789. Beaumarchais inquiète encore. « Je crois devoir vous prévenir, précise en 1822 le sous-préfet de Fontainebleau, qu'ils se proposent de jouer dimanche *Le Mariage de Figaro*. Cette pièce qui est permise sur tous les théâtres, m'a paru plus dangereuse que toutes celles de circonstance, sous le rapport moral et politique. Elle a été le sésame de la Révolution, elle ne peut qu'exhorter l'esprit révolutionnaire »²². Ce fonctionnaire signale aussi d'autres ouvrages dans le répertoire du breveté : *La Muse coupable*, *Scylla*. Il explique que « ces trois pièces devraient être exclues de tous les théâtres. La première comme immorale, impolitique et dangereuse ; la seconde étant d'une immoralité révoltante ; la troisième comme impolitique et donnant lieu [...] à de mauvais souvenirs »²³. Ces trois œuvres ridiculisent la noblesse, mettent en avant les hommes du peuple ne respectant pas l'ordre social établi et font l'éloge d'hommes de guerre s'étant emparés du pouvoir, autant de défauts qui rappellent 1789 et Bonaparte.

Trente ans plus tard, les autorités procèdent toujours à une lecture d'ouvrages suspects. Le drame *Les Vengeurs*, annoncé par le breveté Morel-Bazin, inquiète le commissaire de police de Nemours. « Le titre de cette pièce, rapporte-t-il, me fait pressentir qu'elle pourrait bien contenir quelques passages dangereux à cause de l'époque d'effervescence dans laquelle nous vivons »²⁴. Après avoir pris connaissance du livret, le préfet partage le point de vue de son subordonné. Il juge plus prudent de supprimer les passages politiques et les scènes « d'orgie ». Quelques mois

(22) AD Seine-et-Marne, 4T158, le sous-préfet de Fontainebleau au préfet de Seine-et-Marne, juin 1822.

(23) *Ibid.*

(24) *Ibid.*, 4T169, le commissaire de police de Nemours au préfet de Seine-et-Marne, le 10 septembre 1851.



plus tard, *Le Mariage au tambour*, autorisé par la censure parisienne, débouche sur un tumulte. La pièce comporte plusieurs sous-entendus sur 1789. La commission de Versailles, qui affirme que le temps des luttes politiques au théâtre est terminé, agit avec prudence et sanctionne tout ouvrage comportant des scènes de révoltes ou de révolutions.

Les commentaires de la commission versaillaise soulignent sa peur du peuple faible dans sa moralité, influençable et toujours prêt à se déchaîner. Les classes laborieuses sont les classes dangereuses. Il ne faut donc attendre aucune indulgence des censeurs locaux pour les mélodrames trop critiques à l'encontre des classes dominantes. La pièce du Montorolais Blou subit ainsi plusieurs coupures car « dans l'ensemble du drame, l'action tend à faire reporter la vertu du pauvre au détriment de la classe élevée en imputant aux personnages nobles mis en scène des crimes et des fautes imaginées qui peuvent exercer dans l'opinion publique une influence fâcheuse »²⁵. La moralité est aussi protégée. *La Marâtre* de Balzac, « où foisonnent des empoisonnements, un adultère et plusieurs instructions criminelles [...] tissu d'atrocités, indignes de la scène »²⁶, est ainsi interdite. Appliquée avec soin, la censure limite la diffusion d'idées subversives, mais elle doit être complétée par la police des spectacles.

La police des spectacles

Pougin estime dans son *Dictionnaire du théâtre* que « dans tout lieu public où se trouve une grande réunion d'hommes, la présence de la police est toujours nécessaire, soit pour prévenir tout désordre, soit pour l'arrêter, soit pour le réprimer ». Une salle de spectacle n'est pas un espace de non-droit et l'administration entend y faire régner l'ordre. Les théâtres sont donc placés sous la surveillance des forces de l'ordre. Un commissaire de police assiste toujours au bon déroulement des soirées. Il a tout pouvoir pour imposer le baisser de rideau et interpeller d'éventuels auteurs de troubles. Il peut être aidé dans sa tâche par des gendarmes ou par des gardes nationaux qui se tiennent à sa disposition soit dans la salle, soit dans un local tout proche. Cette garde des théâtres réunit généralement une dizaine d'hommes par représentation qui peut encore recevoir le renfort de l'armée en cas de menaces sérieuses.

(25) *Ibid.*, 4T168, le commissaire de Montereau au maire de la ville, novembre 1851.

(26) AD Yvelines, 50T5, la mairie de Versailles au préfet de Seine-et-Oise, le 9 février 1851.

Ce dispositif policier est établi, en province, sous le contrôle du maire. C'est à lui, en effet, que revient la mission de police des spectacles dans une commune. Afin d'imposer des comportements plus civils dans les salles, les municipalités ont progressivement imposé tout au long du siècle des règlements de police. En région parisienne comme en banlieue, tous les théâtres ont fini par en avoir un. Le premier est celui de Versailles en 1810, modifié en 1817. Pour les autres scènes des départements de Seine-et-Marne et de Seine-et-Oise, il faut attendre la monarchie de Juillet : Melun en 1833 ; Fontainebleau en 1834 ; Saint-Germain-en-Laye en 1837 ; Meaux et Corbeil en 1845... Cette concordance met en évidence le contrôle plus strict de la chose théâtrale sous Louis-Philippe. Les circonstances de rédaction de ces arrêtés de police nous éclairent aussi sur l'enjeu du privilège.

La plupart de ces règlements font suite à des désordres survenus lors de représentations. En 1810, le maire de Versailles est ainsi amené à prendre ces mesures car « l'ordre est troublé par des clameurs indécentes et des provocations tendant à semer le trouble et la terreur dans un lieu consacré au délassement des citoyens honnêtes »²⁷. Dans les autres villes de la région, il faut attendre la chute de Charles X. Avec la monarchie de Juillet, l'agitation politique dans les salles se fait plus vive. Des tumultes se produisent amenant une réaction plus ou moins rapide des autorités municipales sous l'œil vigilant des préfets qui estiment que « l'expérience n'a que trop prouvé la nécessité de prévenir par ces dispositions tous désordres quelconques dans le cours des représentations dramatiques »²⁸. En 1833, quelques mois après le chahut provoqué par *L'Incendiaire*, le maire de Melun promulgue une ordonnance de police, « informé du désordre déplorable [...] par suite des vociférations, même les plus obscènes, qu'on s'y permet, des actes indécents qui s'y commettent, des projectiles malpropres qu'on y lance et des trépignements assourdissants auxquels on se livre »²⁹.

Ces polices des spectacles sont élaborées dans les bureaux des maires par des employés qui s'inspirent la plupart du temps de ce qui se fait ailleurs en pareil cas. Étudiées en première lecture par les conseils municipaux, elles le sont une seconde fois par le préfet. L'objectif premier de ces polices est d'encadrer plus étroitement les débordements des spectateurs. Pour éviter celles-ci, il convient de bannir tout sujet propre

(27) *Ibid.*, 50T3.

(28) AD Seine-et-Marne, 4T166, le préfet de Seine-et-Marne aux maires, 1838.

(29) *Ibid.*, 4T157, le maire de Melun au préfet de Seine-et-Marne, le 3 décembre 1833.



à enflammer le public. Il faut tout d'abord vérifier le programme des soirées :

« Aucune représentation théâtrale, de quelque nature qu'elle soit ; aucun jeu ni spectacle ne pourront avoir lieu, soit dans la salle affectée à cette destination, soit sur les places publiques, sans une autorisation préalable et écrite du maire ; l'affiche annonçant le spectacle sera déposée à la mairie trois jours au moins avant la représentation »³⁰. Les directeurs soucieux de faire plaisir au parterre en accédant à ses demandes sont surveillés : « la plus expresse défense est faite aux acteurs de ne rien ajouter à la pièce, comme aussi de donner lecture au public ou de chanter aucun écrit en vers ou en prose, étrangers au spectacle du jour sans une autorisation expresse et préalable de l'autorité municipale »³¹.

Le public doit aussi se plier aux directives, il lui est ainsi interdit de lancer des billets sur scène ou d'apostropher directement les acteurs afin de modifier la programmation. Les comédiens, sous peine d'amende, doivent s'abstenir de toute réponse. Les autorités veulent limiter les contacts entre les acteurs et le public, même au niveau des loges. Il faut absolument qu'aucun débat ne vienne entacher le bon déroulement de la représentation. Aussi, quand le maire de Montereau envisage d'accepter les modifications du répertoire par « des motifs suffisants communiqués au commissaire de police et admis par le public sur l'annonce qui lui sera faite sur scène le rideau levé », le préfet réagit immédiatement. « Vous comprendrez, explique-t-il, qu'il n'est pas nécessaire de provoquer dans un acte officiel l'avis du public et qu'il n'y avait d'ailleurs aucun moyen de connaître *le vœu de la majorité*, mais seulement une cause nouvelle et prétention de division contre les spectateurs »³². L'initiative de ce maire, qui consiste à encourager une sorte de démocratie directe, peut surprendre en pleine monarchie censitaire. Mais son article s'inspire notamment de la procédure des débuts³³ et rappelle que la salle de théâtre demeure encore un petit espace de liberté. Malgré tout, la démarche est audacieuse et unique en son genre car il faut avant tout assagir les spectateurs.

L'un des objectifs affichés est de civiliser les spectateurs. Le règlement d'Étampes intitule même l'une de ses rubriques : « droits et

(30) *Ibid.*, 50T4, le maire de Corbeil au préfet de Seine-et-Oise, 1845.

(31) *Ibid.*.

(32) *Ibid.*, 4T157, le préfet de Seine-et-Marne au maire de Montereau, le 26 février 1838.

(33) Les spectateurs accueillent ou refusent par sifflet ou applaudissement les nouveaux artistes.

devoirs du public ». Il y est « interdit de troubler ou d'interrompre la représentation par des conversations, cris, clameurs, huées, apostrophes, de causer aucun désordre, d'insulter, de menacer, de pousser ou frapper qui que ce soit, enfin de commettre aucun acte contraire à la décence et aux bonnes mœurs »³⁴. À Arpajon, il est défendu de faire des cris ou d'inciter au tumulte par des sifflets ou de toute autre manière, de monter sur les bancs ou sur les chaises, de jeter des objets sur la scène ou dans la salle, de faire des allusions blessantes, d'insulter des spectateurs par des paroles ou autrement, de fumer dans la salle soit après le lever, soit après la chute du rideau. Le public doit alors « se tenir découvert et en silence ». Les auteurs de troubles encourent des arrestations, les plus violents doivent être déférés devant le procureur du roi. Tout est fait pour mettre un terme à cette petite démocratie qui laisse la part belle au tapage. Face au vacarme désapprouvé, l'administration tente de promouvoir le silence glacial. Par précaution, à Étampes, on refuse l'entrée à tout individu muni d'une arme ou d'une canne, voire d'un parapluie !

Finalement, par la police des spectacles, l'État achève l'établissement d'une étroite surveillance de l'ensemble de l'activité théâtrale depuis la création dramatique jusqu'aux représentations. En revanche, Paris a abandonné aux auteurs le choix de soutenir le régime ou d'écrire des ouvrages sans portée politique. Quant aux directeurs, ils gardent la liberté de construire leurs répertoires. Les premiers comme les seconds ont donc créé et monté des spectacles, coincés entre une censure vigilante et un public exigeant. Ce dernier a d'ailleurs une grande influence sur la création dramatique. Les auteurs écrivent souvent en fonction des demandes de l'opinion. Les pièces de circonstance obéissent à cet impératif. En 1806, les spectateurs font vibrer leur fibre patriotique et assistent, enthousiastes, aux représentations de *La Bataille d'Austerlitz*. Mais en 1813, le public est las des guerres et personne ne se risque à monter une pièce guerrière. Le dramaturge qui veut être joué et le directeur qui souhaite remplir sa salle, doivent écouter les goûts du public. Les spectateurs savent faire entendre leurs voix et leurs réclamations. Bien des débordements sont là pour en témoigner.

Le théâtre du privilège : un lieu d'expression contenue

Le théâtre de province a parfois été bouleversé par des désordres. Les salles de Seine-et-Marne et de Seine-et-Oise ont ainsi eu leur part

(34) AC Étampes, sous-série R, ordonnance de police des spectacles de 1853.



de chahuts, de bousculades, de rixes. Vingt-six désordres d'importance ont inquiété et mobilisé les autorités préfectorales. Le Premier Empire subit quatre troubles, la Restauration quatorze, la monarchie de Juillet trois, la Seconde République et le Second Empire quatre. Les règnes de Louis XVIII et de Charles X sont donc les plus perturbés.

Il faut tout d'abord déterminer l'origine de l'agitation. Un tohu-bohu provoqué par des spectateurs mécontents d'un mauvais spectacle n'a pas la même portée qu'une bousculade causée par *La Marseillaise*. Il existe ainsi des chahuts étroitement liés à la vie théâtrale : les cabales entre artistes et les mauvais spectacles. Ensuite, il y a tous les affrontements entre les différents groupes de spectateurs qui tentent d'imposer leurs points de vue et d'instaurer leur propre contrôle sur la salle, constituant une lutte hésitant entre le social et le politique. Enfin, il faut prendre en compte toutes les manifestations politiques comme les jets de billets sur scène. La première catégorie est souvent pittoresque, les deux autres mettent en évidence que théâtre et société forment ensemble un lieu de réunion, d'expression, de confrontation et de liberté. Les chahuts dus aux mauvaises représentations et aux cabales se répartissent sur toute la période. En revanche, le contrôle de la salle semble se concentrer au cours de la Restauration et les troubles d'origine politique apparaissent avec la monarchie de Juillet.

Parmi tous les débordements importants de la région parisienne, les plus nombreux concernent les luttes d'influence entre les différents groupes de spectateurs. Les heurts les plus violents ont eu lieu à Versailles et à Saint-Germain-en-Laye pendant la Restauration. Ils sont pour la plupart provoqués par les Gardes du Corps du Roi. À partir de 1815, ceux-ci se font régulièrement remarquer par les autorités. Indisciplinés, arrogants, violents, ces soldats multiplient les provocations. Tourner en dérision les civils et la garde nationale semble être leur jeu favori. Ils se moquent du physique des spectateurs, de la corpulence de gardes nationaux, singent les attitudes des uns ou les expressions des autres... La réciproque n'est pas de mise. Un soir, un spectateur du parterre, d'origine modeste, excédé de n'avoir pu assister à une représentation interrompue par les quolibets des Gardes du Corps du Roi, les aurait interpellés grossièrement. « S'ils veulent siffler, qu'ils sifflent à mon cul »³⁵, leur aurait-il hurlé en joignant le geste à la parole. L'un des militaires le voit, appelle à la rescousse ses camarades qui rossent convenablement l'indélicat.

(35) AD Yvelines, 50T11.

Lieu du désordre	Origine du désordre	Acteurs	Date
Versailles	Contrôle de la salle	Parterre/soldats	1810
St-Germain	Mauvais spectacle	Public/breveté/ propriétaire	1810
Versailles	Cabale	Public/artistes	1811
Fontainebleau	Cabale	Artistes/abonnés	1811
Versailles	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1815
Versailles	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1815
Versailles	Jet de vers	Inconnus	1815
Versailles	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1817
Versailles	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1817
St-Germain	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1817
Melun	Mauvais spectacle	Public	1817
St-Germain	Censure/interdiction	Notables/public	1817
Versailles	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1819
St-Germain	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1819
St-Germain	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1821
Fontainebleau	Mauvais spectacle	Public	1825
St-Germain	Contrôle de la salle	Gardes du Corps du Roi	1826
Melun	Jet de billets	Inconnus du parterre	1828
Melun	Politique	Artisans/ouvriers	1832
Melun	Politique	Artisans/ouvriers	1833
Coulommiers	Politique	Public	1837
Versailles	Politique	Public/soldats	1840
Braye-sur-Seine	Politique	Acteurs	1848
Melun	Politique	Breveté/passants	1849
Melun	Politique	Public de notables	1850
Étampes	Mauvais spectacle	Public	1857

Les Gardes du Corps du Roi ont pu, plusieurs années durant, contrôler le parterre de Versailles et de Saint-Germain-en-Laye. Il convient, comme l'écrit Alain Corbin,

« [...] de souligner la fonction de ce spectacle, à l'occasion duquel les groupes cherchent à maintenir ou à constituer leur identité. Creuset



où les solidarités s'élaborent, s'expérimentent, où les hiérarchies se précisent dans la manifestation même de leur pertinence, le théâtre est devenu dans ces villes d'importance moyenne, le refuge de l'événement. Autant de cérémonies sociales s'y déroulent qui constituent l'histoire locale, alimentent les conversations, accèdent à l'existence de la conspiration, servent d'exutoire aux pulsions d'une jeunesse ardente, frustrée d'héroïsme »³⁶.

Le contrôle du parterre est pour ces groupes l'enjeu principal de leur venue dans la salle. Affirmer sa domination, c'est pour les uns une revanche, pour les autres un moyen de reconnaissance.

Les désordres de ces années sont ainsi provoqués exclusivement par les Gardes du Corps du Roi. Or à Versailles, il est possible de croiser des lanciers, des cuirassiers du Roi ou des dragons qui ne font jamais ou rarement parler d'eux. Cette différence tient au recrutement des Gardes du Corps du Roi. Pour en faire partie, il est demandé d'être d'une bonne famille, connue pour sa fidélité à la Couronne, à l'image de l'un de leurs officiers, le colonel Alexandre Treil Pardailhan, qui émigra dès 1791. Dès lors, l'attitude des Gardes du Corps s'intègre dans le contexte de la Restauration marquée par les ultras. C'est le temps d'un possible retour en arrière. Mettre au pas le parterre, c'est imposer le silence au peuple.

La présence d'une troupe dans une localité n'est pas l'assurance de tranquillité.

« En dépit d'une légende flatteuse, mille témoignages s'accumulent contre les troupiers napoléoniens : admirables au feu, ils nous paraissent trop souvent, dès qu'ils sont au repos, comme de vulgaires traîneurs de sabre, ivrognes, charpardeurs, violents. [...] Faits pour la vie des camps et non pour celle des casernes, traitant la rue en pays conquis, ils ont une morale à eux qui est précisément la négation de cette morale : ils pensent que tout leur est permis, qu'après s'être bravement fait casser la figure, ils ont le droit de casser celles des autres et que lorsqu'on a rossé l'ennemi, il est loisible de rosser le bourgeois »³⁷.

Le parterre leur offre un nouveau champ de bataille où il devient possible de prouver leur bravoure ! Ces comportements se renforcent avec la Restauration : la paix règne et les salles de spectacle deviennent les

(36) Alain CORBIN, « L'agitation dans les théâtres de province sous la Restauration », *art. cit.*

(37) Jean ROBIQUET, *La Vie quotidienne au temps de Napoléon*, Paris, Hachette, 1942, p. 229.

seuls champs de bataille où les jeunes militaires, privés de l'héroïsme de la guerre, peuvent faire leurs preuves.

Ce comportement est renforcé par un sentiment d'impunité. Par prudence, aucun magistrat ne prend de décision à leur rencontre. Cette passivité des autorités finit par irriter la population. Son mécontentement enflé, la Maison du Roi est la cible de quolibets. Malgré le renvoi, en 1819, d'une douzaine de gardes à l'origine de troubles au théâtre, les perturbations vont se poursuivre jusqu'en 1821. Cette année-là, des inconnus ont tenté « d'inspirer à des ouvriers de Saint-Germain-en-Laye, des dispositions hostiles contre la compagnie des Gardes du Corps qui tient garnison dans cette place »³⁸. « Cette espèce de complot » permet aux autorités d'obtenir de l'état-major une plus grande discipline au sein des Gardes du Corps. Les scènes de Versailles et de Saint-Germain-en-Laye retrouvent enfin leur calme.

Cinq ans plus tard, les provocations reprennent. Elles émanent d'ouvriers

« à qui il a été donné de l'argent qu'on leur a distribué pour exécuter leur dessein au spectacle. Plusieurs de ces ouvriers ont préféré aller boire avec cet argent qu'on leur a distribué que de se rendre à la Comédie, en disant qu'ils n'avaient pas envie de recevoir un coup d'épée ou de bâton et que ceux qui voulaient leur faire faire du tapage y allassent eux-mêmes. [...] Enfin on a fini par leur donner des billets en nature et non la valeur, voulant par ce moyen obliger les ouvriers d'aller au spectacle »³⁹.

Ces manœuvres révèlent le peu de conscience politique et le pragmatisme des ouvriers versaillais, mais elles montrent aussi que l'opposition versaillaise libérale tente de contrôler le parterre en y chassant les gardes de Charles X, roi mal aimé. Cet épisode souligne encore la politisation des scènes de la proche province.

À partir de 1830, les débordements deviennent davantage politiques. Les représentations théâtrales sont, pour certains, l'occasion de clamer bien haut leurs opinions. Ces désordres sont notamment provoqués par la plus grande liberté dont jouit la scène depuis les Trois Glorieuses. La Charte de 1830 a supprimé la censure, les théâtres parisiens sont au centre de débats enflammés. Cette « licence » finit par se répercu-

(38) AD Yvelines, 5T3.

(39) *Ibid.*, 50T3, le duc de Grammont au ministère de l'Intérieur, le 26 mars 1826.



ter en province et en 1832, la Seine-et-Marne connaît son premier grand tumulte.

Au début du mois de mars 1832, une troupe annonce par voie d'affiche pour la scène de Melun un mélodrame de la Porte Saint-Martin, *L'Incendiaire* ou *La Cure et l'archevêché*. La pièce est précédée d'une mauvaise réputation, elle a déjà provoqué des désordres dans plusieurs autres salles du département.

L'ouvrage est une charge contre les notables de province de la Restauration. Le maire est un ancien émigré qui a obtenu l'écharpe « pour être quelque chose »... Le méchant est l'archevêque. Issu d'une famille noble, il regrette le temps des privilèges et s'entraîne au tir pour tuer des libéraux. Il déteste les humbles et les bourgeois : « Le peuple ! le peuple : nous saurons bien le contraindre à s'humilier devant nous »⁴⁰.

Pour s'opposer à l'archevêque, l'auteur a choisi un simple curé de campagne. Généreux, il prêche pour une religion faite de pardon. Il est du côté du peuple et de Napoléon. Les victimes sont issues des petites classes de la société : une jeune ouvrière et son fiancé, imprimeur, anticlérical virulent qui refuse de se marier devant l'autel.

Cette pièce comporte tous les ingrédients pour déclencher une émeute. L'inquiétude est si vive chez le maire qu'il obtient du directeur le remplacement de *L'Incendiaire* par un opéra, *Joseph en Égypte*, sous le prétexte qu'un acteur est indisposé. Personne n'est dupe et la manœuvre municipale aboutit à l'inverse de ce qu'elle recherchait. Dès le début de la soirée, une partie du parterre réclame à grands cris *L'Incendiaire*. L'acteur principal ne peut faire entendre sa voix. Le commissaire de police intervient sur scène et parvient à imposer un silence... de courte durée. Dès que le comédien revient, il est de nouveau sifflé et bombardé par des pommes. L'agent de l'ordre tente une nouvelle fois d'intervenir, mais il est couvert par des chants révolutionnaires. Le tapage redoublant, le rideau tombe. Les agitateurs sont alors pris à partie par des spectateurs du paradis, aux cris de : « À bas les Crelat, Les Raspail ! » Sur le parvis, des coups de poing sont échangés. La police, dépassée, ne procède à aucune interpellation. L'agitation fut ce soir-là le fait d'artisans, de petits commerçants ou de leurs enfants ; ils se sont déjà fait connaître par leur manque d'enthousiasme devant l'entreprise de reconquête religieuse des foules menée par des prêtres aux pratiques dénoncées par *L'Incendiaire*. En revanche, ils n'ont pas reçu de soutien

(40) AD Seine-et-Marne, 4T163.

du public populaire qui a au contraire manifesté son mécontentement à l'encontre des trublions.

Les désordres politiques de cette période montrent bien que les forces de l'Ancien Régime qui avaient bataillé à Versailles et à Saint-Germain sont définitivement hors jeu. L'agitation n'est pas encore provoquée par le petit peuple, mais plutôt par les petites classes moyennes et par l'opposition libérale, voire radicale-démocrate. Plusieurs incidents abondent dans ce sens. Celui de Coulommiers d'octobre 1837 en est la parfaite illustration. Il éclate au cours de la soirée électorale qui a vu la victoire du candidat de l'opposition au pouvoir, Lafayette. Ses partisans, tout à leur joie, perturbent la représentation. Ils demandent *La Marseillaise* au breveté Perret ; il la chante, entouré de ses artistes, un drapeau tricolore à la main. Au dernier couplet, les acteurs se mettent à genoux, des cris de « Vive Lafayette ! » fusent du parterre. Sur le parvis des pétards éclatent et des « Vive la République ! » se font entendre. Le préfet, apprenant l'événement, est furieux et reproche au breveté et au commissaire de police leur négligence. Les sanctions tombent rapidement, le privilégié n'est pas renouvelé et le commissaire, « homme très peu dévoué au gouvernement » est déplacé, perdant tout espoir de promotion⁴¹.

Cette agitation politique culmine en 1840 à Versailles. Elle est liée aux événements nationaux. Depuis 1839, la monarchie de Juillet traverse une crise qui secoue le régime. La dissolution de la Chambre, le 2 février, et la lenteur du roi à former un gouvernement ont favorisé une turbulence sociale et politique. En mai 1839, Barbès et Blanqui ont tenté un soulèvement vite dispersé ; le 6 août 1840, Louis-Napoléon Bonaparte a fomenté un complot pour s'emparer du pouvoir, vite déjoué ; à la fin du même mois, les coalitions des ouvriers tailleurs, des menuisiers, des bonnetiers et des ébénistes se sont mis en grève. Ils ont manifesté et même érigé quelques barricades. Thiers doit encore affronter des contestataires qui réclament une refonte du système électoral en l'élargissant aux gardes nationaux. Finalement, Louis-Philippe essaie d'apaiser le pays en changeant de chef de gouvernement, Thiers est alors remplacé par Guizot.

L'événement a des répercussions immédiates sur la scène de Versailles. Au cours de la représentation qui suit le remaniement ministériel, *La Marseillaise* est réclamée par une forte partie du parterre et par

(41) *Ibid.*, 4T164.



une vingtaine de manœuvres placés au poulailler. L'hymne est chanté et les refrains sont repris par de nombreux spectateurs. Le préfet tente de minimiser la situation. Mais l'agitation reprend de plus belle les jours qui suivent. L'opposition fait circuler des brochures de *La Marseillaise*. À Saint-Cloud, le public la chante avec force. À Saint-Germain-en-Laye, le commissaire de police parvient à éviter la manifestation ; mais il n'en est pas de même au Chesnay. Le 9 novembre, des lanciers et des bourgeois ont chanté en chœur l'hymne avant d'en venir aux mains pour une raison inconnue. Les militaires utilisent leurs armes, des civils sont blessés, des tables et des chaises sont brisées. Le ministère de l'Intérieur, voyant que la situation dégénère et échappe au contrôle du préfet, intervient. L'armée est alors réquisitionnée, le poste de garde du théâtre est porté à vingt-cinq hommes, celui de la rue du Pourpre à quinze et celui du château est doublé. Un piquet de quarante hommes se tient en alerte et des patrouilles circulent dans les villes et villages des alentours. Finalement, face à ce déploiement de force, l'opposition désarme et les troubles cessent après un mois de perturbations de toutes les scènes⁴².

Cette expression politique devient aussi plus courante pendant les périodes électorales. À Bray-sur-Seine, une représentation est perturbée en 1848 par des cris de « Vive l'Empereur ! » et de « Vive la République ! ». Le sous-préfet, après avoir mené une enquête, avait découvert que l'un des dialogues comportait ces vivats. Mécontent, il avait fait supprimer le passage délicat car il « pouvait occasionner des manifestations pour ou contre les descendants de l'Empereur, et qu'il fallait éviter cela »⁴³. Le commissaire de Bray avait alors reçu cette injonction qui révèle l'utilité accordée à la censure préventive :

« À l'avenir, je vous prie, d'ici aux élections de veiller à ce qu'autant que possible, il ne soit rien joué, ni dialogué, ni chanté en public, c'est-à-dire sur votre théâtre qui soit relatif aux familles des candidats à la présidence ; tout cela peut produire de l'irritation, des collusions, des sifflets ou des applaudissements, enfin des manifestations, qu'il est de la dignité de la France d'éviter pour l'entière liberté des suffrages »⁴⁴.

Ces troubles de nature politique sont parfois la conséquence des manœuvres plus ou moins discrètes de la préfecture. Au début de l'année

(42) AD Yvelines, 50T5.

(43) AD Seine-et-Marne, 4T168, le sous-préfet de Provins au préfet de Seine-et-Marne, octobre 1848.

(44) *Ibid.*, le sous-préfet de Provins au commissaire de Bray-sur-Seine, octobre 1848.

1849, le breveté Hardy provoque une altercation sur le devant du théâtre. Le contrôleur municipal, appliquant un arrêté, a interdit le passage à plusieurs de ses invités. L'incident attire des badauds et des spectateurs qui prennent rapidement le parti du privilégié. Celui-ci leur explique qu'il est victime d'une machination de la mairie car il a fait jouer *Napoléon et Joséphine* alors qu'on avait tenté de l'interdire. Des cris fusent de l'attrouplement à l'encontre du maire et du commissaire de police. Hardy obtient gain de cause et perd son renouvellement. A-t-il été victime d'une cabale menée par le préfet ? Tout est possible. Le préfet De Torret est connu pour son opposition aux bonapartistes, une prise de position qui lui coûte son poste quelques mois plus tard à la veille du coup d'État de décembre 1851⁴⁵.

Cette série de désordres montre combien le théâtre des départements peut se transformer en une tribune pour les courants politiques. On y trouve ainsi des libéraux, des radicaux-démocrates et même des « socialistes » quand les classes plus défavorisées et privées du droit de vote manifestent. À Versailles comme à Melun, ce sont les parterres qui s'agitent. Ils regroupent les spectateurs les moins fortunés, étudiants, artisans, petits commerçants, parfois des ouvriers. Ces derniers ont participé aux troubles de 1840. Des manœuvres ont réclamé *La Marseillaise*. Ce sont des ouvriers en blouse qui sont interdits de spectacle. C'est un tailleur qui est interpellé alors qu'il fait du bruit. Les autorités redoutent la baisse des prix des places pour certaines représentations qui ciblent le public populaire. Contrairement aux ouvriers des troubles de 1821 et 1826 soudoyés par des opposants, ceux de 1840 s'intègrent plus spontanément aux agitateurs, signe d'une timide prise de conscience politique. Ce ne sont pas pour autant des révolutionnaires. La réaction des spectateurs peu fortunés du paradis qui s'en prennent aux agitateurs du parterre, montre le manque d'unité du public populaire. L'intervention du parterre versaillais de 1840 se limite par ailleurs à réclamer et à chanter *La Marseillaise*. Il n'y a pas encore de volonté d'en découdre avec les forces de l'ordre, ce n'est pas une révolution. Huit ans plus tard, des éléments de ce public sont davantage résolus et des ouvriers de Corbeil dressent en mai 1848 une barricade pour soutenir leurs collègues des ateliers nationaux. Mais l'épisode tourne court⁴⁶. La province lointaine et proche demeure conservatrice.

(45) *Ibid.*

(46) Pour plus d'informations, lire *La République confisquée, Actes du colloque de Crosne*, Comité pour la Recherche historique sur les Révolutions en Essonne, Malesherbes, 1999.



L'agitation politique due à la Révolution de 1848 ne se cristallise qu'autour du rôle de Bonaparte dont certains doutent. En pleine période électorale, les appétits impériaux des bonapartistes apparaissent en plein jour. Lors d'une représentation, un artiste crie des « Vive l'Empereur ! », une partie du public lui répond par des « Vive la République ! ». Mais, en dehors de cela, le débat filtre peu. Tout au plus, pouvons-nous signaler une propagande active des bonapartistes⁴⁷.

Dans l'ensemble, les révolutions de 1830 et de 1848 ont eu peu d'impact immédiat sur les théâtres des départements. En banlieue, les Seveste se plaignent seulement des conséquences économiques. Ils auraient perdu plus d'un tiers de leurs recettes habituelles. En Seine-et-Marne, en Seine-et-Oise et dans l'Allier, les brevetés se contentent de souligner leur attachement au nouveau régime et d'attirer les grâces des autorités en offrant des spectacles pour les victimes des émeutes de juillet 1830. En 1848, le privilège théâtral résiste admirablement à la Révolution. Les autorités municipales et préfectorales veillent au grain et les troubles parisiens ne trouvent pas d'écho sur les scènes que nous avons étudiées. L'enquête du ministère de l'Intérieur lancée en juillet auprès des préfetures est à ce titre très éloquent. Le préfet de Seine-et-Marne estime ainsi qu'il « faut laisser le monopole aux directeurs », qu'une « seule troupe par arrondissement semble la meilleure solution » et qu'il « faut imposer un itinéraire aux troupes »⁴⁸. Le gouvernement provisoire n'envisage à aucun moment d'abroger le privilège, il sait bien que des troubles provoqués par les représentations théâtrales pourraient indisposer les notables de province partisans convaincus de l'ordre. La censure dramatique est elle aussi maintenue, même renforcée, les habituels pourfendeurs d'Anastasie affichant leur hostilité à une trop grande licence des scènes. La faveur que rencontre le Prince Président et le souci des autorités municipales et préfectorales de maintenir l'ordre dans les salles de spectacle révèlent bien l'état d'esprit des notables de province, voire d'une majorité des habitants des départements, proches de la terre et inquiets de voir un Paris rouge, révolutionnaire, montagnard. Le théâtre ne doit pas alors se faire la résonance des luttes politiques

(47) Lire à ce sujet Romuald FÉRET, « La propagande napoléonienne au théâtre », dans *Républiques et vie politique*, tome 4, Comité pour la Recherche Historique des Révolutions en Essonne, Malesherbes 2000.

(48) AD Seine-et-Marne, 4T156.

qui agitent la capitale ! Que se passerait-il si les blouses de province se laissaient convaincre ?⁴⁹

Pendant le Second Empire, les théâtres de province ne résonnent plus des protestations politiques. Des tumultes existent encore, mais ils relèvent davantage de la vie théâtrale classique :

« il nous a été donné d'assister au concert le plus réjouissant qu'on puisse imaginer ; c'étaient des sifflets, d'une part, des applaudissements de l'autre, des rires par ici, des cris par-là, des trépignements à droite, des hurlements à gauche ; au milieu de ce tohu-bohu étourdissant, une chouette faisait entendre son cri plaintif et demandait probablement que le silence lui fut accordé »⁵⁰.

Cette pacification relative des publics peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Le Second Empire est tout d'abord autoritaire et les forces de l'ordre sont davantage à l'affût. Ensuite, les habitants sont majoritairement bonapartistes⁵¹. Enfin, élément déterminant, avec le retour du suffrage universel masculin, le débat politique ne s'invite plus dans la sphère théâtrale. Les débats s'affichent ailleurs et les citoyens ont l'impression de pouvoir trancher par leurs votes. Le public de province demeure conservateur. C'est même de Napoléon III que vient la grande révolution dramatique lorsque le 6 janvier 1864, il prend, contre l'avis des départements, une décision, plus économique que politique : libérer « l'industrie théâtrale »⁵².

Avec le privilège théâtral, l'État a construit une organisation centralisée des spectacles. Complété efficacement par les procédures de censure, d'interdiction et de police des spectacles, cet édifice encadre l'ensemble de l'activité dramatique de France. Le pouvoir a ainsi contenu les risques d'une possible contestation qui s'exprimait d'ordinaire sur les scènes. Les quelques troubles restent pour leur grande majorité confinés à l'espace

(49) La présence d'hommes du peuple parmi les spectateurs, à partir de 1830 accroît la peur du théâtre chez les autorités. En 1833, le maire de Melun note que l'admission pour des sommes modiques « des ouvriers de toutes classes en habit de travail et en sabot [...] introduit des éléments de troubles et [...] en écarte toutes les personnes honnêtes et paisibles. » (AD Seine-et-Marne, 4T163).

(50) Jean-Baptiste GUILAINE, *L'Abeille d'Etampes*, 10 mai 1856.

(51) 81 % des électeurs ont voté pour Louis-Napoléon Bonaparte à l'élection présidentielle de 1848. Ils étaient encore 92 % pour le plébiscite de décembre 1851 et 93 % pour celui de novembre 1852.

(52) Romuald FÉRET, « Le décret du 6 janvier 1864 : la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale », dans Jean-Claude YON (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.



clos de la salle. L'agitation parisienne touche finalement peu les scènes des départements. Il s'agit d'une incontestable réussite du privilège théâtral. Ce dernier a profité de cette soif naissante de loisirs. Pour une majorité de spectateurs, le théâtre ne fut pas une tribune politique, mais un simple lieu de divertissement payant.

Romuald FÉRET

Centre d'Histoire « Espaces & Cultures »/ ANR THEREPSICORE

Maison des Sciences de l'Homme

Université Blaise Pascal

4, rue Ledru

63 000 Clermont-Ferrand

romuald-n.feret@laposte.net